

科学研究費助成事業報告集

ルースキイ・ミール

——文化共生のダイナミクス——

編著

諫早 勇一

目 次

序文	諫早 勇一	5
在外ロシア芸術家と本国：演劇を中心に	諫早 勇一	9
亡命と音楽：ニコライ・メトネルの場合	高橋 健一郎	27
失われた祖国、彷徨う自己： 1920年代のフランスにおける亡命ロシア人映画	小川 佐和子	55
ペールイという書物の襞を巡って： 「旅行記二部作」についての試論	東 和穂	75
もう一つのレクイエム：エラーギンとアフマートヴァ	きのした はるよ	117
戦間期プラハの文学結社〈庵〉とアリフレト・ベーム	大平 陽一	131
プラハ国民劇場のロシア人ダンサー： 亡命ロシア文化と芸術家の同化	大平 陽一	167

序文

諫早 勇一（名古屋外国語大学）

本書は2015年より4年間受けることができた科学研究費助成事業（基盤研究（C）（一般））「ルースキイ・ミール——文化共生のダイナミクス」（課題番号15K02426）（研究代表者：諫早勇一・名古屋外国語大学教授、研究分担者：大平陽一・天理大学教授）の研究成果をまとめたものである。

残念ながら諫早と大平の2名から成る研究組織では研究の十分な広がりは見込めないで、本研究では毎年1回か2回、日本の各地で研究会を開催し、在外ロシアの文化、とくに諸芸術を中心に研究されている研究者を招いて講演をお願いした。2015年6月は京都大学でロシア人亡命者の映画を中心に、同年12月は神戸大学でポーランドにおける亡命ロシアや両大戦間のロシア芸術について講演を依頼した。つづく2016年9月は京都大学で現代のロシア文学や在外ロシア出版について、さらに19世紀における国外の正教世界について講演を依頼し、2017年2月は駒澤大学で亡命ロシア人の音楽・文学・教育思想について研究会を行った。また同年9月には札幌大学で亡命ロシアの文学・映画・視覚芸術などに関する研究会を行い、2018年12月にはプラハのスラブ図書館長バブカ氏を招いて講演をお願いしたほか、白系ロシア人に関する新史料についての紹介や、在外ロシアの文学・映画に関する報告をお願いしている。本書に執筆されている高橋健一郎・札幌大学教授、小川佐和子・京都大学助教、東和穂・東京大学大学院博士後期課程のみなさんは上記の研究会でご報告をお願いした方々である。

従来「亡命ロシア」あるいは「亡命ロシア人」といった表記がよく用いられてきたが、「亡命」という語が持つ限定的なイメージ（たとえば、政治的な理由で本国を離れるといったイメージ）をもっと広げられないかと、狭い意味の亡命者以外にも関心を広げ、文学以外の諸芸術（映画・音楽・ブックデザイン・演劇などなど）も積極的に扱ってきたわれわれの研究は4年間で一定の成果を得たと考えている。もし本書を手にした方々から忌憚のないご意見がうかがえれば、これにまさる喜びはない。

ルースキイ・ミール
——文化共生のダイナミクス——

在外ロシア芸術家と本国

——演劇を中心に——

諫早 勇一（名古屋外国語大学）

はじめに

1980年代後半のペレストロイカ以降、これまで公然と語られることのなかった亡命文学がロシア国内でも刊行されるようになり、研究もロシア本国で飛躍的に向上して、今では亡命文学はロシア文学史に確固たる位置を占めている。亡命文学はいわば待望久しかった「ロシアへの帰還」を果たしたわけだが、日本では文学以外の諸芸術の本国への帰還については、あまり注目されてこなかったのではないだろうか。

もちろん、文学以外の諸芸術といっても一概に言えるわけではなく、たとえばバレエなら、ディアギレフ率いるバレエ・リュスを研究対象とする人びとは以前から少なくなかったし、近年ではロシア国外でロシア人監督によって制作された映画や、ロシアを離れた音楽家による音楽についても関心を持つ研究者が増えはじめている¹。「ロシア文化」という概念がロシア国内でも日本でもその意味を広げつつあるのは喜ばしいことだ。

とはいえ、ロシア本国で進む忘れられた在外芸術家の復権・再評価が、日本におけるロシア芸術研究に反映されているかといえば、それには疑問を感じないわけにはいかない。演劇を例にとれば、研究者の関心の中心は依然メイエルホリドを先頭にしたアヴァンギャルド演劇、さらに以前から愛されてきたモスクワ芸術座の旗頭スタニスラフスキー、そして現代演劇などにあり、国外でロシア演劇を

根付かせるために苦闘してきた人びとは、ほとんど視野に入っていない。実例を挙げれば、20世紀初頭モスクワで人気を博した小品劇場〈こうもり〉について紹介した論考でも、「小品劇場のその後」という項で触れられているのはソヴィエト時代の小品劇場であり、亡命したニキータ・バリエフを中心にパリで活躍した〈こうもり〉のその後は忘れ去られている²。

また亡命ロシア文学研究において語られる「ソ連国内—亡命という二項対立的な図式」³が、文学以外の芸術にもあてはまるかどうかの検証も十分とはいえない。こうした観点から本論では演劇を中心に音楽や絵画なども視野に収めながら、在外ロシア芸術家の活動と本国との関係を再検討してみたい。

1. 演劇

さて、諸芸術のなかで、置かれた環境が文学にもっとも近いのは演劇だろう。よく言われることだが、絵画や音楽などは言語を介さない芸術だから、ロシア語を知らなくてもロシア絵画やロシア音楽を理解・鑑賞することは可能だ（オペラのようなものは言語と無縁ではないが）。それに対して、文学はロシア語という言語を離れては存在しえないから、ロシア語を知らずに翻訳だけでプーシキンの詩を味わうことは困難だろう。そして、演劇に関しても同じようなことが言える。ロシアを離れた多くの演劇人がロシア語演劇を異国の地に根付かせようとして成功しなかったもっとも大きな理由は、ロシア語を解する観客の数が限られていたことにあった。

もちろん、例外としてベルリンで成功を収め、ヨーロッパ各地で公演を行ったロシア・キャバレー〈青い鳥〉を忘れてはならないが、その成功の裏には主宰者ヤーコフ・ユージヌイのドイツ語での口上や、パントマイム、音楽の多用など、ロシア語を解さないドイツ人観客に向けた努力があった⁴。これに対して、モスクワ芸術座が得意としたチェーホフの演劇などは、言語に大きな比重が置かれている点で、不利な条件にあったことは否定できない。

まず演劇人の実例として、ここではミハイル・チェーホフ（1891～1955）を取り上げてみよう。作家アントン・チェーホフの甥に当たるミハイル・チェーホ

フは、1912年モスクワ芸術座に入団した後、その第一スタジオや（改名された）第二モスクワ芸術座などでも俳優として活躍し、スタニスラフスキーから大きな影響を受けた。しかし、1920年代後半から「リアリズムの枠を超えるような想像的な演技」や「ルドルフ・シュタイナーの神智学への関心」⁵などから危険人物視され、逮捕も近いと恐れたミハイルは手元にあった2か月のドイツへの医療ビザを利用して1928年7月に国外に出る（シャロン・ブラックによれば逮捕が予定された前夜に⁶）。まだロシアとロシアでの演劇生活と縁を断ち切る意志はなかった（ただ第二モスクワ芸術座のレパトリーに関しては不満があり、28年3月から退団の希望を表明していた⁷）ミハイルは、教育人民委員ルナチャルスキーに自己弁護の手紙を書くが返事はなく、出国後は亡命者の運命をたどることになる⁸。そして、「西欧やバルト諸国で演出を行い、イギリスのダーティントン・ホールで革新的なカリキュラムをつくり、ハリウッドで映画に出演したり、教えたりして世界的名声を得た後も、亡命中の業績はロシアではほとんど知られることがなかった」⁹という。

この間の活動をもう少し詳しく紹介すると、国外に拠点を移した後、最初演出家マックス・ラインハルトの劇団でドイツ語演劇に参加する¹⁰と同時に、映画にも出演していた¹¹ミハイルは、かつて後述のゲルマノワのグループに資金を提供してくれたチェコスロヴァキアから、シェークスピア劇場創設の誘いを受け、本人も乗り気だったが、この企画は実現しなかったようだ。その後彼は30年10月パリに移って、この地にパントマイムなどを積極的に取り入れて、ロシア語を解さない観客にも理解可能なロシア演劇の劇場をつくろうと奮戦したが¹²、これも挫折する。ミハイル演出の公演は失敗に終わり、酷評されたが¹³、そもそも「常設劇場を維持するにはパリのロシア人観客の数は不十分」¹⁴なことを彼は痛感する。ただ、その後リガからゴーゴリの『検察官』上演に招かれ、この地に好感を抱いたミハイルは、ラトヴィアの国立劇場から常任の仕事に誘われると、32年2月パリを捨ててリガに移った。リガの人はロシア語が理解できたからだという¹⁵（その後ミハイルはリトアニアやエストニア、ポーランドでも公演を行っている¹⁶）。しかし、34年の政変でこのラトヴィアも離れざるをえなくなると、35年2月からはロシア人俳優たちを率いてアメリカに渡り、ニューヨー

ク、フィラデルフィア、ボストンで『検察官』などを演じる¹⁷。さらに同年10月からは、招かれてイギリス南部トットネスのダーティントン・ホールに拠点を移し、ロシア語演劇を上演するとともに、演劇学校をつくって俳優教育にも力を注いだ¹⁸。ところが、ナチズムの台頭とともに戦争の危機が迫ると、38年12月にはふたたびアメリカ（ニューヨーク近郊）に移って、自分のスタジオとともに演劇活動を再開する。そして、戦争の影響で42年にスタジオを閉鎖せざるをえなくなると、ハリウッドに活動の場を移し、44年からはマイケル・チェーホフとして映画界でも活躍することになる（45年にはヒッチコックの映画《白い恐怖》*Spellbound*のブルロフ博士役でアカデミー賞の助演男優賞にノミネートされている¹⁹）。体調がすぐれなかった彼の俳優としての活躍は10作ほどにとどまっているが、同時にマリリン・モンロー、ゲイリー・クーパー、グレゴリー・ペックらの著名俳優・女優に演技指導を行ったことは、忘れてはならない事実だろう²⁰。

そんなミハイル・チェーホフについて、1920年代から50年代にかけては、公然と語ることはできなかったが、雪解け以降少しずつ触れられるようになり、1986年にロシア語で最初の作品集が出て以来、本格的な再評価がはじまったという²¹。

さて、国外在住中に彼と接触のあった演劇人にはスタニスラフスキーとメイエルホリドがいる。スタニスラフスキーはミハイルが国外に出た28年にベルリンを訪れ（自伝の注によれば10月だが²²、『文学遺産』によれば9月²³）、ラインハルトとミハイルに何度か会っているが²⁴、それまでの交友を考えれば当然かもしれない。またメイエルホリドも、妻のライヒとともに同年ベルリンでミハイルに会い、モスクワで一緒に『ハムレット』をやろうと誘って、帰国後も誘いの書簡をくれたというが、自分を「裏切り者」と罵るライヒの言葉に、ミハイルは国外に留まる決意を固めたと記している²⁵。

しかし、前述の『文学遺産』に収められた書簡からはまったく違った事実が明らかになる。まず28年9月後半とされるメイエルホリド宛の書簡では、メイエルホリドからの（『ハムレット』の）提案を受けられない理由として、「私の書簡に対する教育人民委員部の返事がまだ来ない」とことと「もう〔ドイツで〕本格的

な芸術活動にかかわっている」ことが挙げられている²⁶。さらに30年4月にはメイエルホリド劇場の公演でベルリンに來たメイエルホリド夫妻と会っているし²⁷、同年7月の二人に宛てた書簡では、二人に親しく呼びかけた後、メイエルホリド劇場のアメリカ公演に参加できないことを謝っている²⁸。さらに同年9月19日の書簡では、パリまで來た夫妻に会えないことを詫びているから²⁹、メイエルホリド夫妻との結びつきはけっして切れてはいなかった（なおこの時期国外に滞在していたメイエルホリドは、ミハイル同様「職場放棄」を非難されていたようだ³⁰）。

そして、しばらく途切れていた文通は33年2月のリガからの書簡で再開され³¹、34年6月のリガからの書簡では、第二モスクワ芸術座時代の弟子で、29年に国外に出た、俳優でもあり演出家でもあるヴィクトル・グローモフがロシアに帰国するので、ぜひメイエルホリド劇場で使ってほしいと頼んでいる（グローモフは実際にメイエルホリド劇場で38年まで働き、第二次大戦後は映画の世界にも進出しているから、演劇界では珍しい30年代の帰国者の一人だった）³²。そして、残された最後の書簡（34年8月12日付：同日付でライヒに宛てても書簡を書いている）では、グローモフを受け入れてくれたことに感謝するとともに、自分自身は帰国の誘いに応じていないことを詫びている³³。ミハイル・チェーホフとメイエルホリドの関係は、ミハイルの自伝の記述とは大きく異なって、30年代半ばまでつづいており、メイエルホリドはその間しばしばミハイルに帰国を促していたと推測できる。

（『文学遺産』に残された書簡によれば）ミハイルはスタニスラフスキーとも1930年まで文通があったが、それはチェコスロヴァキア政府に宛てて劇場設立の請願をするのに、推薦者になってほしいという実利的なものだった。残念ながらその計画はチェコスロヴァキア側の財政事情から却下されたが³⁴、亡命後2年を経てもミハイルの側が推薦を頼むことができるほど親しい関係がつづいていたことは疑いない。なお、33年1月には連名でスタニスラフスキーの70歳を祝う電報を送っているし³⁵、前述のメイエルホリドに宛てた最後の書簡には、スタニスラフスキーからも帰国を勧められているという記述があり、さらに38年1月にもチェーホフ・スタジオの名でスタニスラフスキーに75歳の誕生日を祝う電

報を送っているから³⁶、亡命した演劇人とソヴィエトの演劇人との個人的な交流は、ミハイル・チェーホフに関するかぎり、30年代半終わりまで断ち切れてはなかった。

つぎに比較のためにマリア・ゲルマノワ（1885～1940）を取り上げ、まずその生涯について概略を記しておこう。1902年にモスクワ芸術座付属の演劇学校に入った彼女は、04年にアレクセイ・トルストイの『皇帝フォードル・イワノヴィチ』で、モスクワ芸術座の舞台にデビューした。入団当初からネミロヴィチ＝ダンチェンコのお気に入りだったゲルマノワは³⁷、スタニスラフスキーとは、かならずしも折り合いがよくなかったという³⁸。そして、彼女はネミロヴィチ＝ダンチェンコ演出の『カラマゾフの兄弟』（1910-11 上演）のグルーシェンカ役で名声を確固たるものにする。

革命後ゲルマノワは、政治訴追を受けた夫カリチンスキーとともにモスクワ芸術座を離れてウクライナに逃れていたが、19年たまたま南ロシア・ウクライナでの公演旅行中に内戦に巻き込まれたモスクワ芸術座の一行に招かれて、以後「カチャーロフ・グループ」と呼ばれるこのグループと行動を共にすることになった³⁹。

戦火を避けるようにウクライナからグルジアに回った一行は、政情不安のためモスクワに戻れないまま、コンスタンチノーブルを経由して、バルカン半島を北上しながら公演をつづける。しかし22年ベルリンに到着後、一行は分裂の危機を迎えた。帰国の要請を受けて本国に帰国するカチャーロフ、クニツベル＝チェーホワらとは反対に、ゲルマノワ、マッサリチノフらは国外に留まる道を選んだのだ。ただゲルマノワのこの選択は政治的なものではなく、演劇観に由来するものとされている⁴⁰。

その後、「ロシア行為」と呼ばれる亡命ロシア人への援助をはじめていたチェコスロヴァキア政府から夫とともに招かれたゲルマノワは、他のメンバーを連れて23年〈モスクワ芸術座プラハ・グループ〉を立ち上げ⁴¹、プラハを拠点にヨーロッパ各地でロシア語演劇を上演することになる⁴²。彼らは基本的にはモスクワ芸術座のレパートリーを踏襲していたが、ゲルマノワのイニシアティブでエウリピデスの『王女メディア』のような新作にも取り組んでいる。

しかし、25年には中心メンバーの一人だったマッサリチノフがブルガリアに去り、翌年からは「ロシア行為」の縮小によって財政危機を迎えた〈プラハ・グループ〉は、27年プラハを拠点にした活動を停止させ、ゲルマノワもパリに住まいを移した⁴³。翌28年、一行はロンドンのガーリック劇場で公演を行ったが、亡命演出家セオドル・コミッサルジェフスキーからは、「現在ガーリック劇場に出演して、『世界的に有名な』モスクワ芸術座だと宣伝しているロシア人俳優たちのグループは、モスクワ芸術座唯一の指導理念であるK・スタニスラフスキーの演技・演出方法と、ほとんど何の共通点もない」し、モスクワ芸術座には「ロシア国外にいっさい支部はない」⁴⁴と激しい非難を浴び、「国外にとどまった私たちも、負けずに伝統には忠実だ」⁴⁵と反論したゲルマノワも、この直後にグループを抜けている。

なお、ゲルマノワの研究者リタヴリナは、彼女が帰国の道を選ばなかった理由を示唆するものとして、つぎのような発言を引いている。「私の人生とは何よりも私の芸術であり、彼の地に帰るには、あまりにもこれを敬いすぎている。現在ロシアででき上がった条件の下では、芸術における本当に生き生きした傾向の存在は不可能だ…」⁴⁶「ドストエフスキーなしにはロシアの魂もロシアの文化もありえないが、今日のソヴィエト・ロシアではドストエフスキーの上演は禁止されており、チャーホフはめったに来ない、望ましからざる客人だ」⁴⁶と。

その後ゲルマノワは29年1月パリで、グルジア出身のフランス人俳優・演出家ジョルジュ・ピトエフの劇場に出演して、『三人姉妹』のオリガ役をフランス語で演じ、ついでニューヨークの実験劇場で演出家・教育者として働いて、英語で『三人姉妹』のマーシャ役も務めたが、評判ははかばかしくなかったようだ⁴⁷。ふたたびパリに戻ったゲルマノワは、33年から34年にかけて毎日のように『罪と罰』を演じて⁴⁸、ロシア語演劇への執念を見せたが、晩年は視力まで失ったまま40年にパリで亡くなった。かつての同僚たちがフランス語演劇に移るのを目にしながら、「私はあまりにもロシア的で、ロシア的な演技しかできない」⁴⁹とロシア語演劇にこだわりつづけたゲルマノワの悲劇は、亡命演劇人の前に立ちだかる言語という壁を浮かび上らせてくれる。

さて、1922年にベルリンで帰国を拒否したゲルマノワは、そこで亡命者の道

を選ぶことを決意したのだろうか。Мнемозина 第2号には22年10月以降に彼女が恩師ともいえるネミロヴィチ＝ダンチェンコに宛てた13通の書簡が収められているが（それ以前の書簡も3通収められている）、編者のマクシモワも指摘するように、「20年代半ばまで彼女は帰国の可能性を排除してはいなかった」⁵⁰。22年夏、ヨーロッパ・アメリカを巡る公演旅行に出かける前にベルリンに立ち寄ったスタニスラフスキーに同行の希望を伝えながら冷たく断られ、「のけ者にされた女」（1922.10.14）⁵¹と自嘲的に語ったゲルマノワは、モスクワに帰ってまた一緒に演劇をやろうというネミロヴィチ＝ダンチェンコの呼びかけには「まだ帰りたくない」（1923.3.25）⁵²と答えるしかなかったが、24年11月にプラハで催された彼女の女優活動20年を祝う会には、モスクワのネミロヴィチ＝ダンチェンコに招待状を送っているし、20年代半ばにプラハで会ったこともあるというから、恩師との交流は途絶えていなかった⁵³。

Мнемозина 第2号に収められた最後から2番目に当たるロンドンからの書簡は、ゲルマノワが〈プラハ・グループ〉から抜けようとする28年、グループが〈モスクワ芸術座〉を名乗ることへの批判がソ連で高まっていることに配慮して、亡命中に加わったメンバーはモスクワ芸術座とは無関係だとの手書をイギリスのメディアに渡したにかかわっており、グループに対する彼女の気持ちの微妙な変化を反映している（1928.4.14）⁵⁴。そして、最後の書簡は37年にパリを訪れたネミロヴィチ＝ダンチェンコに、ぜひ会いたいと願うものだが（1937.7.29）⁵⁵、ネミロヴィチ＝ダンチェンコは「ДопМН〔親愛なるマリア・ニコラエヴナ〕私たちは会うわけにはいかない」と答えるばかりだった⁵⁶。3年後ゲルマノワは、孤独な亡命者として異国の地で生涯を終える。

なお、ソ連時代ゲルマノワは、モスクワ芸術座プラハ・グループを立ち上げたために（モスクワ芸術座を名乗ったことを含めて）非難され、1938年にモスクワ芸術座創設40年を記念して刊行された『イラストと文書に見るモスクワ芸術座』でも、1978年に創設80周年を祝って刊行された『ゴーリキー記念モスクワ芸術座：劇団80周年に寄せて』でも、その名を抹殺されていたが、1987年ようやく芸術座のロビーに写真が掲げられて復権が実現したという⁵⁷。

以上モスクワ芸術座にその名前を残すほどの実績を積みながら、国外での演劇

活動の道を選んだ（選ばざるをえなかった）二人の演劇人の国外での活動を紹介したが、ともにドイツ、フランス、イギリス、アメリカなどさまざまな国を巡って、ドイツ語、フランス語、英語などさまざまな言語でチェーホフ、ドストエフスキー、ゴーゴリなどを演じながらも、基本的にはロシア語演劇にこだわりつづけたという意味で、亡命ロシア人芸術家と呼ぶことができるだろう。二人は国外に出た後も、ミハイルはスタニスラフスキー、メイエルホリド、ゲルマノフはネミロヴィチ＝ダンチェンコという、以前から世話になった演出家たちと個人的にコンタクトを取り合い、彼らから帰国を促されてもいたが、結局祖国の地を踏むことはなかった。そして、二人とも長くロシアの演劇史から抹殺されていたが、ペレストロイカ以降本国でも再評価がはじまっているという点で共通している。

ただアメリカに移ってロシア語を捨て、映画という別のジャンルで成功したミハイル・チェーホフと、フランス語演劇の女優になることも映画女優になることも潔しとせず、ロシア語演劇にこだわりつづけて挫折したゲルマノフとは対照的な運命をたどったといえるだろう。

2. 音楽

つぎに話を音楽に移すと、在外ロシアの音楽家としては、ストラヴィンスキー、ラフマニノフらメジャーな名前も浮かぶが、ここでは作家のウラジーミル・ナボコフのいとこ（伯父の息子）ニコライ・ナボコフ（1903～1978）を取り上げてみよう。1919年作家ナボコフとはほぼ時を同じくしてクリミアから出国したニコライは、ドイツで音楽教育を受け、叔父たちがベルリンで刊行していた新聞『舵』に音楽評を掲載していたが⁵⁸、本格的に音楽活動を開始するのは1923年パリに移ってからだった。『ワイマル日記』（1918-37）で知られる多才な外交官ハリー・ケスラーの知遇を得て、「真に才能ある若き巨人」とまで評されたニコライは⁵⁹、彼を通じてディアギレフに認められ（1926年6月1日のケスラーの日記にはニコライ、ディアギレフと同席したことが記されている⁶⁰）、1928年6月にはロモノーソフの頌詩（オード）に取材したバレエ『オード』の作曲を担当する（振付はマシーン、舞台装置はチェリシチェフ）。

『オード』はバレエ・リュスの定期的なレパートリーに入れてもらえず、ニコライには不満だったが、翌年ディアギレフが亡くなり、バレエ・リュスとの関係は途絶えてしまう。ただ彼は交友関係が広がったようで、音楽家ではストラヴィンスキーやプロコフィエフと親交を結んだほか、アメリカ人作曲家ジョージ・ガーシュウィンとも交友があった⁶¹。ここではプロコフィエフとのかかわりから音楽家とソ連の問題を考えてみたい。

すでに1927年からロモノーソフのテキストを基にバレエ音楽『オード』を作曲中の新進作曲家ニコライ・ナボコフに注目していたプロコフィエフは⁶²、1930年5月にソ連の作曲家ボリス・アサフィエフに宛てた書簡では、「ナボコフのシンフォニーはとても成功していて、『オード』以降彼が大きな進歩をなし遂げたことがうかがえるだろう」⁶³と述べて、その才能を讃えていた。

当時プロコフィエフは、*Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music*の著者ジルューによれば、1925年に設立され、亡命芸術家の帰国推進を担当していたВОКС(Всесоюзное общество культурной связи с заграницей)なる組織のターゲットになっており(ストラヴィンスキーでは失敗したという)、1927年には祖国に招待され、31年までには祖国への帰国を真剣に考えはじめていたようだ⁶⁴。一方、そのプロコフィエフと親しかったニコライも、故郷に帰ることを真剣に考えていたらしく、1931年9月にプロコフィエフに宛てた手紙には、「もし音楽家でなければ、ソ連へ急いだと思う」と書かれている⁶⁵。しかし、ジルューによれば、力点は後半にあるのではなく前半にあるという。つまり、ソ連の音楽状況を考えるとき、音楽家である自分には帰国は考えられないというのがニコライの考えだとジルューは解している⁶⁶。

実際ジルューは、ベルギーの詩人ジョゼ・ブリュイルによるニコライのインタビューを引いているが、そこでニコライはこう述べる。

私は新ロシアの未来を強く信じているが、まだ音楽以外にかかわらなければならぬことが多すぎる。1920年のドイツ人のように、ロシアは世界から切り離されてきた。プロレタリア作曲家のグループはいまプロコフィエフに敵対するキャンペーンを行っている。だが、彼らは何を産み出したというのか？

(1933 年)

さらに、自分がショスタコーヴィチについて知っているのは、ゴーゴリの《鼻》(1930) だけだとも語っている⁶⁷。亡命者となったニコライ・ナボコフにとって、ロシアは懐かしい故郷だが、ソ連の音楽状況に身を投じようとは思わない、というのが当時の本音だったのだろう。

なお、ソ連の芸術家との接触という点では、1930 年 6 月、プロコフィエフとニコライがソ連から来たメイエルホリドと会食したという事実は興味深い⁶⁸。ミハイル・チェーホフの例を併せて考えると、メイエルホリドが何かの企画を持ち出して、プロコフィエフに帰国を促した可能性も考えられよう。さらに、この席にはピョートル・スフチンスキーというかつてユーラシア主義者だった音楽家も同席しており、彼は 32 年にソ連のビザを申請して拒否されながらも、37 年にみずからソ連を訪れている。しかし、結局彼は帰国の道は選ばなかった。こうした事実を考えると、在外音楽家たちにとって 1930 年代はじめの時代は、水面下でいろいろな接触が行われ、音楽家たちも帰国をめぐる揺れていた時代だったといえるかもしれない。

33 年にパリのシャンゼリゼ劇場で上演したオラトリオ《ヨブ》が不評だったニコライ・ナボコフは⁶⁹、同年アメリカに移住して、大学・音楽院などで音楽教育に携わりながら活動を広げ、39 年アメリカ国籍を取得すると、ニコラス・ナボコフの名でオペラ《ラスプーチンの最期》(1959)、バレエ《ドン・キホーテ》(1965)をはじめ、数多くの声楽曲、器楽曲を作曲して名を挙げ、78 年ニューヨークで亡くなっている。ミハイル・チェーホフ同様、ヨーロッパからアメリカに渡って新天地で成功した亡命芸術家の一人と言えるだろう。

3. 絵画

最後に絵画に話を移すと、これについてはすでにいろいろな場で論じてきた。たとえば、拙稿「「エコール・ド・パリ」に見られる文化の共生—マレーヴナー—」(2016) は、第一次大戦前から「エコール・ド・パリ」に集ったシャガール

やスーチンなどのロシア帝国出身者と、モディリアーニ、リベラなど他国の出身者、さらにはエレンブルグやヴォローシンのらるの帰国者との交流を描きながら、「帰属意識」や「集团的記憶」、「芸術家組織」をキーワードにして、ここに「在外（亡命）ロシア芸術」を見てとろうとするものだった⁷⁰。そして、中心として取り上げたマレーヴナ（本名マリヤ・ヴォロヴィヨワ＝ステペリスカヤ：1892-1984）も、ロシア国内ではほとんど知られることがない画家だったのに、2004年にトレチャコフ美術館で個展が開かれ、同年 *Моя жизнь с художниками «Улья»*（ラ・リュージュの芸術家とのわが人生）と題した回想が刊行されてから再評価がはじまり、著名なオークションにも作品が出品されるようになった画家だから、ペレストロイカ以降ロシアへの帰還を果たした芸術家の一人と言えるだろう。

さて、絵画はこれまでの拙著・拙論でも触れてきたように、ソ連時代において、文学はもとよりその他の諸芸術に比べても、「鉄のカーテン」の存在感が比較的薄い芸術だった。たとえば拙著『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』（2014）にはこう書かれている。

『『ロシア芸術家の亡命：1917～1939年』を著したセヴェリュヒンによれば、当時「物質的保証ができない弱みからか、ソヴィエト政権は、出国を妨げないばかりか、学習、教授、美術館事業の研究、展覧会の開催などの理由による無期限の出張を容認」しており、「多くの文学者や学者、反政府的な政党の関係者にとって、国外への出国はきわめて困難だったのに対し、何人かの芸術家は、教育人民委員ルナチャルスキーのアドバイスや個人的な働きかけによって国を離れる」ことができたという。さらに、1922年には数多くの思想家や文学者が国外追放になったにもかかわらず、「国外に強制送還された芸術家は見当たらない」し、「西欧に移住した芸術家もソヴィエトの展覧会に出展しつづけた」。「実際、ソ連時代には亡命作家の研究はほとんど禁じられ、亡命文学の存在そのもののさえ否定されていた（中略）ことを考えれば、ソ連時代でも、国外に暮らすベヌア、ドブジンスキー、ラリオーノフらに関する研究書が刊行され、『ロシア人亡命者の芸術生活を好意的に描き出した論文も公刊されていた』という亡命美術の実情には驚くほかない」⁷¹と。

さらに絵画に関しては、出国だけでなく帰国もけっして特殊な例でなかったとされており、亡命芸術家に関する浩瀚な著書を著したアンドレイ・トルストイも、1920年代にはじまった故国への帰国の動きが、30年代にはいっそう強まったことを指摘している⁷²。ルナチャルスキーの尽力などによって「出張」名目で出国した芸術家たちが、つぎつぎと帰国して来て、その中には、民話のイラスト画家として名高いイワン・ビリービン（1936年帰国）、1928年に国立モスクワ・ユダヤ劇場のヨーロッパ公演に同行したまま帰国しなかった《アフマートワの肖像画》（1914）で名高いナタン・アリトマン（35年帰国）をはじめ、アヴァンギャルド・グループ〈ダイヤのジャック〉に属していたヴィクトル・バルト（36年帰国）やロベルト・ファリク（37年帰国）なども含まれていた。また、シャーツキフによれば、「彼らのうち誰一人として〔帰国後〕弾圧を受けたものはいなかった」し、「ロシアへの帰国後、こうした芸術家たちは自分たちにとって自然な道、すなわち自作の彫塑的特質、および創作の哲学的内実ともいえるような特質の深化と刷新の道を前進しつづけた」⁷³という。

そして、私自身もこのシャーツキフの言葉をこれまで鵜呑みにしてきたのだが、エレンブルグの回想記やアンドレイ・トルストイの著書を読みなおすと、それがかなり大ざっぱな意見だったことがわかる。

ファリクに関して、彼とパリで知り合ったエレンブルグは言う。「1946年か47年に、ファリクは『形式主義者』のレッテルを貼られた」。「作品は展示されなくなった。金は底をつき、生きながらにして葬られたに等しかった。だが、彼は創作をつづけていた」。そして1954年になってから「ようやくいまになって、セザンヌが本当に理解できるまでに成長できたように思う」⁷⁴と語っていたと。

また、アンドレイ・トルストイもこう述べている。「パリ時代は、疑いもなく、それだけでなくとも高かった教育者ファリクの権威を高めた。しかし、ソ連への帰国後、彼が教育のために招かれたのは戦時中、しかも疎開地のサマルカンドに招かれた時だけだった」⁷⁵と。

祖国と国外を隔てる壁を超えることは、1930年代でも、画家や彫刻家といった芸術家にとって困難なことではなかった。しかし、肅清されはしなかったにせよ、帰国後自由な創作生活が保証されたかどうかは一概には言えないようだ。こ

れまで見てきた演劇や音楽の例とは違って、絵画に携わる芸術家たちははるかに恵まれた立場にあったが、その内実についてはもう少し検討が必要だろう。

4. 終わりに

「亡命」というと、ロシア革命とつづく内戦の時代に起きた大量出国を連想しがちだが、ここで扱った芸術家たちの出国は（ニコライ・ナボコフを例外に）それとは状況を異にしている。マレーヴナは第一次大戦前の1912年にパリに来て、その後帰らなかった「非帰国者」だし、ゲルマノワは国外での公演の後、22年に一旦帰国を拒否したが、それは「亡命」を決心したためではなかった。ミハイル・チェーホフも28年に逮捕の危険から逃れるために出国したものの、同じく「亡命」を意図してのことではなかった。そして、ファリクは28年に「出張」でパリに赴き、37年に「出張」を終えて帰国している。「在外ロシア芸術家」と題した理由はここにある。

また、ゲルマノワもミハイル・チェーホフも本国の人びとと長く連絡を取り合い、しばしば帰国を促されていたように、国外に出た芸術家とソ連国内の芸術家とのつながりはかならずしも途絶えてはいなかった。しかし、あくまでもそれは個人的なレベルにとどまっていて、公式な研究のレベルでは彼らは国を棄てた存在しない者たちであり、彼らについて論じることが可能になるには、ペレストロイカを待たなければならなかった。その一方で、水面下では在外芸術家たちの帰国をめぐる動きはつづいていたが、絵画に関してはそれがよりあからさまな形で現れていたともいえるだろう。

本論はロシア本国で1980年の後半以降進んでいる在外芸術家の復権・再評価を紹介して、作家や詩人たちとその他の芸術家との立場の違いを明らかにすることをめざしたもののだが、絵画についての記述やゲルマノワについての記述は、これまで筆者がさまざまな場で書いてきたことを踏襲している。なお、ミハイル・チェーホフに関する記述は、論文執筆のために資料集めをはじめた段階で、この論考の元になった、東大駒場で開催されたロシア史研究会での報告「革命と在外ロシアの芸術家たち」（2017年10月14日）にいくつかの誤りがあることを発見

したので、その内容を大きく修正していることを記しておきたい。

注

- ¹ 私たちの科研の研究会でも、2015年6月の研究会と2018年12月の研究会では、小川佐和子・京都大学助教にヴォルコフなど亡命ロシア人映画監督に関する報告をお願いし、2017年2月の研究会では高橋健一郎・札幌大学教授に亡命ロシア人音楽家メトネルに関する講演をお願いしている。
- ² 村田真一「知られざる演劇文化 革命前後のモスクワとペテルブルグの小品劇場」, 近藤昌夫他『都市と芸術の「ロシア」』(水声社, 2005年) 174.
- ³ 沼野充義「境界を越えていくロシア・東欧作家たち: 比較亡命文学論の試み」, 塩川伸明・小松久男・沼野充義(編)『ユーラシア世界2 ディアスポラ論』(東京大学出版会, 2012年) 33.
- ⁴ 諫早勇一『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』(東洋書店, 2014年) 192-196.
- ⁵ Sharon Marie Carnicke, “Michael Chekhov’s Legacy in Soviet Russia: A Story about Coming Home,” in *The Routledge Companion to Michael Chekhov* (London: Routledge, 2018), 191.
- ⁶ Lendley C. Black, *A Portrait of Misha: The Life and Artistic Accomplishments of Michael Alexandrovich Chekhov*. Thesis (Ph.D.) – University of Kansas (Ann Arbor: University Microfilms International, 1987), 9.
- ⁷ Михаил Чехов. Литературное наследие в 2 томах. Т. 2: Об искусстве актера. М., 1986. С. 495.
- ⁸ Carnicke, “Michael Chekhov’s Legacy in Soviet Russia,” 192.
- ⁹ Carnicke, “Michael Chekhov’s Legacy in Soviet Russia,” 193.
- ¹⁰ Black, *A Portrait of Misha*, 10.
- ¹¹ “Chronology Michael Chekhov: Life and Work,” in *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, 404.
- ¹² Литаврина М.Г. Русский театральный Париж. СПб., 2003. С. 62-63.
- ¹³ Чехов Михаил. Путь актера: Жизнь и встречи. М., 2007. С. 179.
- ¹⁴ Чехов. Путь актера. С. 181.
- ¹⁵ Чехов. Путь актера. С. 186.
- ¹⁶ Литературное наследие. Т. 2. С. 514-519.
- ¹⁷ “Chronology Michael Chekhov,” 404.
- ¹⁸ Black, *A Portrait of Misha*, 12.
- ¹⁹ Литературное наследие. Т. 2. С. 531.
- ²⁰ “Chronology Michael Chekhov,” 406.

- ²¹ Carnicke, “Michael Chekhov’s Legacy in Soviet Russia,” 193.
- ²² *Чехов*. Путь актера. С. 200.
- ²³ Литературное наследие. Т. 2, С. 499.
- ²⁴ *Чехов*. Путь актера. С. 162.
- ²⁵ *Чехов*. Путь актера. С. 165.
- ²⁶ Михаил Чехов. Литературное наследие в 2 томах. Т. 1: Воспоминания. Письма. Искусство, М., 1986. С. 354.
- ²⁷ Литературное наследие. Т. 2. С. 502.
- ²⁸ Литературное наследие. Т. 1. С. 390-391.
- ²⁹ Литературное наследие. Т. 1. С. 393-395.
- ³⁰ Литературное наследие. Т. 2, С. 499.
- ³¹ Литературное наследие. Т. 1. С. 408-409.
- ³² Литературное наследие. Т. 1. С. 425-426.
- ³³ Литературное наследие. Т. 1. С. 426-429.
- ³⁴ Литературное наследие. Т. 1. С. 391-392.
- ³⁵ Литературное наследие. Т. 1. С. 517.
- ³⁶ Литературное наследие. Т. 2. С. 525.
- ³⁷ *Инов Игорь*. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20–40-е годы 20-го века). Praha. 2003. С. 84.
- ³⁸ *Литаверина М.Г.* К портрету «Русской Дузе» (к вопросу о творческой позиции руководителя Пражской группы МХТ М.Н.Германовой) // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Praha. 1995. С. 165.
- ³⁹ *Инов*. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян. С. 43-44.
- ⁴⁰ *Инов*. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян. С. 52.
- ⁴¹ *Германова М.Н.* Мой ларец (публикация И.Соловьевой) // Диаспора: Новые материалы. Вып. 1. СПб., 2001. С. 59.
- ⁴² *Ваганова Н.М.* Русская режиссура в западной и центральной Европе и на Балканах: Массалитинов, Ракитин, Шаров // Художественная культура русского зарубежья: 1917-1939 (Сборник статей). М., 2008. С. 319.
- ⁴³ *Инов*. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян. С. 86-87.
- ⁴⁴ Sergei Ostrovsky, “Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group,” in Laurence Senelick (ed.) *Wandering Stars: Russian Émigré Theatre, 1905-1940* (Iowa City: University Of Iowa Press, 1992), 95.
- ⁴⁵ Ostrovsky, “Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group,” 96.
- ⁴⁶ *Литаверина*. Русский театральный Париж. С. 88.
- ⁴⁷ *Литаверина*. Русский театральный Париж. С. 89.
- ⁴⁸ *Германова*. Мой ларец. С. 70.

- 49 *Германова. Мой ларец. С. 69.*
- 50 *Максимова В.А. «Невозвращенка». Письма М.Н. Германовой // Мнемозина: Исторический альманах. Выпуск 2, М., 2000. С. 153.*
- 51 *Письма М.Н. Германовой Вл.И. Немировичу-Данченко // Мнемозина. Выпуск 2. С. 168.*
- 52 *Письма М.Н. Германовой. С. 174.*
- 53 *Максимова. «Невозвращенка». С. 154.*
- 54 *Письма М.Н. Германовой. С. 178, 188.*
- 55 *Письма М.Н. Германовой. С. 178.*
- 56 *Письма М.Н. Германовой. С. 188.*
- 57 *Германова. Мой ларец. С. 43.*
- 58 *Набоков Николай. Багаж: Мемуары русского космополита (перевод кн. Nikolas Nabokov. Bagázh. Memoirs of Russian Cosmopolitan). СПб., 2003. С. 129.*
- 59 *ハリー・ケスラー『ワイマル日記・下』松本道介訳（富山房、1994年）495.*
- 60 *ケスラー『ワイマル日記・下』, 491-492. なお、Harlow Robinsonによれば、プロコフィエフはニコライとディアギレフの間に romantic attraction を見ていたという。cf. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, Translated, edited, and with an introduction by Harlow Robinson (Boston: Northeastern UP, 1998), 270.*
- 61 *Vincent Giroud, Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music (Oxford: Oxford University Press, 2015), 56.*
- 62 *Selected Letters of Sergei Prokofiev, 269.*
- 63 *Selected Letters of Sergei Prokofiev, 119.*
- 64 *Giroud, Nicolas Nabokov, 100-101. 結局プロコフィエフは1936年ソ連に帰国する。サフキーナ『プロコフィエフ その作品と生涯』広瀬信雄訳（新読書社、2007年）132.*
- 65 *Giroud, Nicolas Nabokov, 100.*
- 66 *Giroud, Nicolas Nabokov, 100.*
- 67 *Giroud, Nicolas Nabokov, 100.*
- 68 *Giroud, Nicolas Nabokov, 98.*
- 69 *ケスラー『ワイマル日記・下』, 759-760.*
- 70 *諫早勇一「[エコール・ド・バリ]に見られる文化の共生—マレーヴナー」, 科学研究費補助金研究成果報告書『20世紀前半の在外ロシア文化研究』（2016年）, 16-25.*
- 71 *諫早勇一『ロシア人たちのベルリン』, 122.*
- 72 *Толстой Андрей. Художники русской эмиграции. М., 2005. С. 292.*
- 73 *Шатских, А.С. Парижские школа как «филиал» русского искусства. В кн. *Наследие российской эмиграции 1917-1940*. Книга 2, М., 1994, С. 342.*
- 74 *Эренбург, Илья. Люди, годы, жизнь: Воспоминания в 3 томах. Т. 2. Советский писатель, М., 1990, С. 66-67.*
- 75 *Толстой, С. 306.*

亡命と音楽

——ニコライ・メトネルの場合——

高橋 健一郎（札幌大学）

はじめに

文学者と異なり「言葉の壁」の小さい音楽家の場合、亡命先での活動は障害が比較的少なく、成功しやすいと考えられる。しかし、その一方で、音楽はナショナルな要素の強いものでもあり、それが障害となることもある。成功したのは、多くは演奏家であり、作曲家で成功した例は少ないが、それは、演奏よりも作曲の方がナショナルなものと結びつきやすいからだろう。

本稿では、数多くのロシア人亡命音楽家の中から、一つの事例としてニコライ・メトネルを取り上げる。音楽がまとうナショナルなものと亡命先での活動とがどのように関係するのかという点に留意しながら、メトネルの生涯を追ってみたい。

はじめに、メトネルがロシアで音楽家としてデビューするまでの生涯について簡単に触れておこう。

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルは1880年1月5日（旧暦では1879年12月24日）モスクワに生まれた。両親とも、ドイツからバルト海沿岸を経由してモスクワにやってきたルター派のプロテスタントの家系であり、ニコライの祖父母の代にモスクワに定住したという。

ニコライは1900年にモスクワ音楽院のピアノ科を首席で卒業した。作曲に関してはほぼ独学だったものの、在学中から作曲に関心をもち、音楽院卒業後、主

に自作品による演奏活動を開始し、「コンポーザー＝ピアニスト」としての評価を高めていく。当時すでにラフマニノフとスクリャービンがロシアの音楽界のスター的存在となっていたが、メトネルはその二人に続く第三の存在として名を馳せるようになる。

1. 革命前ロシアにおけるメトネル論

メトネルの亡命について見る前に、革命前のロシアでメトネルの音楽がどのように論じられていたかを確認しよう。

1.1. 音楽論の隆盛

メトネルが作曲家としてデビューした1900年代から10年代は、ロシア・シンボリズムをはじめとする様々な思潮において音楽に特別な意味が付与された時代だった。音楽が、世界の変革や、分断された民衆の統合などの象徴としての地位を与えられ、その意味を論じる形而上学的な音楽論が、特に1905年前後から17年にかけて隆盛を極めたのである¹。

そして、それぞれの論者が、自分の音楽論の理想を具現化するような音楽家（自分の「オルフェ」となる人物）を探し求めていた。そのオルフェ的な存在として最も目立っていたのは、次のシャギニヤンの言葉にも見られるように、スクリャービン、ラフマニノフ、メトネルの三人だった。

1910年代のロシア音楽には、最も有名で偉大な作曲家が三人いた。アレクサンドル・ニコラエヴィチ・スクリャービン、ニコライ・カルロヴィチ・メトネル、そしてセルゲイ・ヴァシリエヴィチ・ラフマニノフである。[……] これらの偉大な音楽家たちのそれぞれに、それぞれの《批評家》がいて、しかも多かれ少なかれそれは固定されていた²。

この時代のロシアの音楽界でこの三人が最も注目を集め、それぞれを崇拝する音楽家、批評家、文化人らがおり、「派閥」のようなものが形成されていたこと

は、シャギニャン以外にもいろいろな人が触れている³。なお、それぞれの作曲家を崇拝していたのは、次のような論者たちである。スクリャービンの崇拝者はボリス・シュリョーツェルやレオニード・サバネーエフ、ヴァチェスラフ・イワノフらであり、ラフマニノフの崇拝者はマリエッタ・シャギニャン、そしてメトネルの崇拝者は兄のエミリイ・メトネル、アンドレイ・ベールイ、セルゲイ・ドゥルイリン、イヴァン・イリインらであった。

1.2. ドイツ性の強調：エミリイ・メトネル、ベールイ

革命前のメトネル陣営の論者で最も大きな影響力を持ったのは兄のエミリイであった。エミリイは1910年にアンドレイ・ベールイと一緒に出版社「ムサゲト」を創設したほか、哲学者、思想家としても20世紀初頭のロシア文化において非常に大きな役割を果たした人物である。ニコライは小さい頃からこのエミリイに大きな影響を受けて育つが、それと同時にエミリイの方も弟ニコライをまさに「オルフェ」とみなし、ニコライの音楽の宣伝に勤しんだのである。

エミリイはゲーテ、ニーチェ、ヴァーグナーなどを愛する熱烈なドイツ文化崇拝者であった。そして、当時のはやりのニーチェ的な表現を使いながら、ニコライの音楽について、それがロシア文化に特有の「ディオニュソスの衝動」をドイツ的な「アポロンの要素」で抑え、新しい有機的な文化を作るものである、と語っていたほか、「エミリイにとって、当時のロシアとヨーロッパの救済は、過去の偉大なドイツ文化の復活の中にあり、それは弟ニコライの姿の中に凝縮されている」⁴のだった。

エミリイのほかに、かなり早い時期からニコライ・メトネルの音楽の崇拝者となった人物に、シンボリストのアンドレイ・ベールイがいる。ベールイは1901年にエミリイと知り合い、その後ニコライとも親交を結び、「わたしの思考や経験の中で生まれた最良のものはすべて、少なからずメトネルの音楽に負っている」⁵と述べるほど、メトネルの音楽から絶大な影響を受けている。ベールイは少なくとも3本のメトネル論を書いており、その典型的な主張は次のとおりである。

メトネルの作品は、ベートーヴェン、シューマン、ヴァーグナーなどのような天才たちに代表される音楽の主流と分かちがたく結びついている。[……] メトネルはベートーヴェンがそうであったように、音楽における本物の悲劇作者である。[……] メトネルは、生を破壊するのではなく、生を肯定する唯一のロシアの作曲家かもしれない。ただ、そのような創造者（^{テウルグ}巫術師）となることができるのは本物の悲劇作者だけだ。メトネルはベートーヴェンやシューマンに極めて近い存在である。⁶

このように、パールイは当時のシンボリズム特有の言葉使いによって、エミリーと同様、メトネルの音楽をドイツ音楽の伝統の中に位置づけている。

1.3. ロシア性の強調：ドゥルィリン、イリイン

これに対して、メトネルの「ロシア性」に注目する者もいた。その一人は、「ムサゲト社」に協力していたセルゲイ・ドゥルィリンという文学者であり、1913年にメトネルに次のような手紙を書き送っている。

チュツチェフとフェート（前の歌曲）、プーシキンとフェート（今回の歌曲）の詩に書かれたあなたの歌の中で、あなたは彼らが言葉の芸術において通過したのと同じ道を音楽的にたどっているのだと、私は心から思っています。⁷

また、有名な思想家イヴァン・イリインもニコライのロシア性を強調した一人である⁸。そのイリインはメトネル論をいくつか書いているが、例えば次のような論調が特徴的である。

ロシアの魂には、この大きく開いた深淵が、この「古くからの」「ふるさとである」カオスの呼びかけが（チュツチェフ）、そして^{スチヒ-ヤ}猛々しい自然のこの「物言わぬ言葉」（バラトウインスキー）がもともと与えられている。[……] ロシアの精神とロシアの芸術のこの偉大かつ恐ろしい伝統の中に生き、息づいているのがメトネルの音楽である。[……] カオスはメトネルを乱してしまうこと

なく、深淵もメトネルを飲み込んでしまわなかった。それどころか、メトネルはそれらに呪文をかけ、支配してしまったのだ。こうして、密林はメトネルのリズムによって鎮まり、カオスは祈りのような絶妙な旋律を歌い出し、深淵は輝き、和音に満ちるようになった。⁹

これは、エミリイが言うところの「アポロンによるディオニュソスの克服」と本質的には同じであると思われるが、イリインはそれを「ドイツ性」とせずに、あくまでそれを「ロシア的精神」の中に息づくものとするという違いがある。

1.4. 音楽批評におけるメトネル

では、一般の音楽雑誌などにおける音楽批評では、メトネルの音楽はどのように捉えられていたのだろうか。まず、シャギニャンとニコライ・ミャスコフスキーの次のような言葉を見てみよう。

メトネルは批評家受けが全く良くなかった。彼らのほとんど全員が、ほとんどすべての批評において、彼の「無味乾燥さ」について述べていた。それは見かけだけに過ぎないのだが。¹⁰（下線強調は引用者による）

ニコライ・メトネルの作品を好む者は非常に少ない。わたしはその数少ない愛好者の一人である〔……〕。メトネルの作品が受け入れられにくい理由としてこれまで挙げられてきた説明は、「魂の欠如」やら「抒情的な感性や響きの魅力の不足」やら「懐古趣味」、「機械的な創作」などであった。¹¹（下線強調は引用者による）

このような言葉が出てくる背景として、1910年前後からさまざまなモダニズム音楽が注目を集めるようになり、ラフマニノフやメトネルのような保守的な作曲家が一部の批評家から辛辣な批評を浴びるようになったことが指摘できる。そこでは、この二つの引用に書かれているように、「メトネルの作品が受け入れられにくい理由」として、「無味乾燥さ」、「魂の欠如」、「抒情的な感性や響きの魅

力の不足」、「懷古趣味」、「機械的な創作」などが盛んに指摘されたという。実際の批評の中から、当時の著名な批評家カラトゥイギンのメトネルの演奏会評の一部を引用しよう。

メトネルの新古典主義にはどこかしら生気のなさ、形式主義が感じられる。メトネルの作品には目的の無い虚しさや、同じ場所で足踏みしているような感じが多いのである。これは優れた音楽であり、十分に尊敬に値する音楽である。ただ、この音楽を愛することだけは難しい。心が創作を命じているのではないのだ。興味深い音楽ではあるけれど、まったく芸術的に不必要なものであり、芯がなく、音楽的な魂もない……。¹²

どのページも動きに満ち、手の込んだフィギュレーションや見事な対位法、和声や特にリズムの洗練された結合などで「生き生きと」している。それでもやはり、メトネルの音楽的思考は干からびて硬直しているため、内的な内容がまったく生気が感じられないほど死んでいるのである。[……] メトネルの芸術について述べたいのは、それが機械的な創作だということである。¹³

そして、その「無味乾燥さ」は、次の引用に見られるように、ドイツ性（ロシア性の欠如）と結びつけられて論じられることが多い。

そしてメトネルの音楽のスタイルはロシアの楽派から完全に離れている。ロシア芸術の進化とかかわりのない、まったくもってドイツの作曲家である。[……] メトネルの音楽の厳格さはロシアの作曲家たちの作品に非常に多く見られる抒情性と無縁である。この厳格さはときに無味乾燥さに感じることにすらある。¹⁴（下線強調は引用者による）

つまり、「魂の欠如したドイツ性」vs「生き生きとした魂、情のロシア性」の対立と結びつけられながらメトネルの音楽は論じられることが多かったのである。

1.5. 第一次大戦期のメトネル

この「ドイツ性 vs ロシア性」をめぐる問題は、1914年に第一次大戦が始まると、よりアクチュアルなものとなる。ロシア社会においてナショナリスティックな感情が強まり、反ドイツ感情が高まるにつれて、メトネルもその「ドイツ性」ゆえに批判を浴びていくのである。

仲間であったマリガリータ・モロゾヴァが主催する「モスクワ宗教哲学協会」の集まりでの出来事はメトネルをいたく傷つけ、メトネルは精神的危機を迎えた。メトネルの妻アンナがシャギニャンに送った手紙を引用しよう。

〔1914年10月のモスクワ宗教哲学協会の集まりにおいて〕マルゴ〔マルガリータ・モロゾヴァ〕はコーリャ〔ニコライ〕の振る舞いを批判し、今戦争に行かないのは不誠実であり、コーリャがドイツ人の側についている（！）などとみなしています。〔……〕母なるロシアで、私たちがよそ者だと言われるのは、いまいましいことでした。ニコライははっきりとこう言いました。自分はただロシアの国民であるとしか感じられないのに、当のロシアはまるでそれを欲していないみたいだから（当時はそう思われていたのです）、もうあの世にいくしかない、と。¹⁵

このように、第一次大戦期は、メトネルのドイツ性がことさら強調されながら、メトネルに対する批判が強まり、さらに精神的支えだった兄のエミリイが1914年に国外に移住し、メトネルは辛い立場に立たされることになる。

1.6. メトネル自身の音楽観と音楽

では、メトネル自身はドイツ性、ロシア性の問題をどう考えていたのだろうか。

ニコライ・カルロヴィチは、ラフマニノフと同様、ロシア音楽の古典を熱烈に愛していました。しかし、エミリイ・カルロヴィチは口頭でも文章でも、ニコライ・カルロヴィチがボロディンやグリンカ、ムソルグスキー、タネーエフで

はなく、ベートーヴェンやブラームスに近いということを強調しようとした。ニコライ・カルロヴィチは自分をロシアの作曲家だと見なしていましたが、そのような決めつけに苦しみ、それは間違っていて、公正ではないと言っていました。¹⁶

ニコライはドイツ文化も深く愛していたものの、このシャギニャンの回想にあるように、そのドイツ性を強調されることは嫌がっており、自分のことをやはりロシアの作曲家だと見なしていたようである。

そして、「西欧とロシアの文化の共生こそメトネルのスタイルの特徴の一つである」¹⁷と言われるように、メトネルの作品自体に両方の傾向が共存するのは確かである。いくつか例を挙げよう。

ロシア革命前までの時期の作品の中から、例えば、1903年作曲の《ピアノソナタ第1番》（ヘ短調、Op. 5）を見てみよう。「ピアノソナタ」、「第1番」、「ヘ短調」という組み合わせはベートーヴェンのピアノソナタと、また、「ピアノソナタ」「ヘ短調」「Op.5」という組み合わせはブラームスのピアノソナタと共通している。メトネルがこのソナタの調性を選ぶ際に、ベートーヴェンやブラームスが念頭にあったのは間違いないだろう。そして、このソナタは4楽章構成の大規模な古典的なソナタであり、また、メトネルの作曲の師であったタネーエフがこの作品を見て、「メトネルはソナタ形式と共に生まれてきた」と感嘆した¹⁸ほど形式が見事な点も、ドイツ音楽を志向していると言える。

さらに、1900年代に書かれた歌曲の多くは、ゲーテやハイネ、ニーチェらのドイツ語の詩に書かれた歌曲であり、その意味でドイツ志向が極めて強い。

その一方で、やはり強く「ロシア的」と思われる曲もある。例えばエミリイはペールイに送った手紙の中で、ニコライの曲の中で「ロシア的精神に貫かれている最初の曲」として、プーシキンの詩「冬の夜」に書かれたロマンス（Op.13-1）を挙げている。

コーリャはつい先ごろ初めてロシアの精神に貫かれた見事な曲を書いたばかりだ。それはプーシキンの詩『嵐は空を霧で包み…』に書かれた歌曲だ。¹⁹

そして、1910年代にはプーシキンやチュッチェフ、フェートなど、ロシアの詩人の詩に書いた歌曲が中心となり、その点においてはロシア志向が強いと言えるだろう。

このように、実際にはドイツ的な側面もロシア的な側面も併せ持ちながら、ロシア時代のメトネルは作曲活動を行っていた。

2. ドイツにおけるメトネル（1921-24）

そのような状況の中、1917年にロシア革命が起こり、メトネルはその後の数年間貧しい暮らしを強いられた²⁰。その状況から逃れるため、また、14年以降離れていた兄のエミリイにも会いたいという思いが強くなり、出国を決意し、ドイツに向かうことになった。メトネル夫妻は1921年9月10日、モスクワを発ち、ペトログラード、エストニアのナルヴァを経由して、レーヴェリ（現タリン）へ行く。そこで一月半あまりを過ごした後、ベルリンへ向かい、11月1日に到着した。

1920年代前半のベルリンは亡命ロシア人の拠点の中で「なかならず華やか」であり、「カフェで、文学集会で、さまざまなロシア人知識人たちが人生や芸術を語り、白熱した議論を交わし合ったホットスポットだった」²¹。しかし、メトネルはそこでは基本的に不遇で、翌22年2月には友人のラフマニノフに次のような手紙を送っている：

演奏会出演の件は相変わらず何も進んでいません。というのは、僕は誰もいないホールでのリサイタルから始めたくないからです。オーケストラとの共演にも誰も誘ってくれません。自分からあちこち出向いていたり、いろいろな人が約束してくれたりしているのですが。[……] そもそも僕は人前に出るべきだったのでしょいか。²²

出国後初リサイタルは1922年4月10日、ベートーヴェン・ザールにおけるもので、《忘れられた調べ》など自作品によるプログラムだった。演奏はうまく

いき、ピアニストとしては高い評価を受けたものの、作曲家としてはドイツの批評家から辛辣な評価を受ける。次の引用は、1922年4月12日付の地元の新聞Berliner Zeitung 紙に載ったものである。

《忘れられた調べ》のこれらのモチーフは、すぐに忘れ去られるだろう。途切れることなく、目的も節度も高尚さも深みもないまま、クライマックスに上り詰めることもなく、この音楽はだらだらと進んでいくだけなのだ…。メトネルが冗長で、演奏も作曲も無能であるのは、もっと大物の同国人グラズノフと共通である。この根はもちろんロシアの性質、つまり譫妄、妄想、でまかせを好む性質にある。²³

このように、強いロシア蔑視が述べられているが、これを受けて、メトネルは兄アレクサンドルに次のような手紙を書いている。

ホールは満席で、僕はとてもうまく弾けて、聴衆にはすごく評判がよかったんだ。でも、批評があまりに辛辣で、もうこの恥ずべきいかがわしい場所で成功するなんて期待できないよ。僕のミューズがここでは場違いであるというだけでなく、〔……〕僕自身ロシア人ということで（グラズノフと同様に）共感を期待できないんだ。〔……〕ここを去ろう。どこへかはまだわからないけど。²⁴
（強調は原文による）

メトネルは、単に自分の音楽性がドイツの音楽界と合わないということだけでなく、ドイツの音楽界におけるロシア音楽への偏見、蔑視も感じ取っている。それから半年ほど後、エミリィへの手紙の中で、ドイツの音楽界について次のようなことも書いている。

僕が出た演奏会のことや、偉大な音楽作品を台無しにしたいろいろなピアニストの道化たちから受けた印象について話すのはやめよう。次の事実だけ言えば十分だろう。ここにかつてのロシア連邦共和国の音楽コミッサールだったアル

トゥール・ルリエーがやってきた。我々の永年のモスクワの生活を台無しにした奴だ。それになんということか、ここであのブゾーニが長となっている急進的な作曲家の国際グループに入って、すでにここの「先進的」作曲家としての地位を獲得しているのだ。[……] この下衆どもは、のべつまくなしにしゃべり倒し、論文を書き、講義をしている。つまり、自分の似非音楽の疑わしい音だけでなく、言葉を吐き出しながら窒息性のガスをまき散らしているのだ。²⁵

同じロシア出身の音楽家であっても、このルリエーのように前衛的な音楽家であればドイツで評価されることはあり得たが、メトネルのように、「ドイツ的な(伝統的な)ロシア音楽」は無視されたのである。

さらに、メトネルはドイツの音楽教育界についても非常に不満をもっており、次の引用の中では、ベルリンの音楽教育界を牛耳っているシュレーカー、ブゾーニ、シェーンベルク、リヒャルト・シュトラウスを批判し、そこに自分の居場所はないと感じていることが述べられている。

この不幸なベルリンにおいては[……] 今シュレーカーとかいう人物が地位を得ている。[……] オペラ《宝探し》に目を通したけれど、僕はもうこのシュレーカーはたくさんだ。ところで、このシュレーカーは僕を何度も招待してくれていたのだが、いつも行かなかった。それは彼の音楽をまだ知らなかったからだ。でももう行くことはない。音楽を知ってしまったからだ…。

ところで、ここの高校で誰が作曲を教えているか知っているかい。ほかでもない、フェルッチョ・ブゾーニだ。作曲なんて何も知らない恥知らずで、出版された楽譜でもそれ以外でも、偉大な作曲家たちを歪め、自分自身ではピアノのきちんとした練習曲さえ書くこともできない人物だ…。

ここではシェーンベルクも大きな役割を担っているが、それについて話すためにはまず精神安定剤をたくさん飲まないといけな…。そもそも、ヴォリフィング[エミリイのペンネーム]がティル・オイレンシュピーゲルと名付けたリヒャルト・シュトラウスが口火を切ったおかげで、みんながぶち壊し始めたのだ…。²⁶

この時期のメトネルについて、研究者のドリンスカヤは次のように述べている。

心の奥底で、メトネルはきっと遠い先祖の国において温かく特に好意的に受け入れられることを期待していたのだろう。しかし、ドイツの聴衆がメトネルを深く支持することはなかった。実際にはメトネルの音楽のシューマン＝ブラームスの根っこすら、もはや十分な「切り札」にはならないということが分かったのである。メトネルは、ここに第二の祖国や、そしてもちろん精神的祖国を見つけることなどできないと確信するに至った。²⁷

実際、演奏も教育も作曲もすべてベルリンではうまくいかないため、どこか生活費が安く、見通しの明るい所に移住することを決意する。その行先は、友人コニユスのアドバイスもあり、フランスとなった。メトネル夫妻は、1924年3月30日にドイツを出国する。チューリヒとミラノを経て、4月4日にフィレンツェへ赴き、そこで一月以上過ごした後、しばらくパリに滞在することになった。

3. フランスにおけるメトネル（1924－35）

メトネルは、1924年5月から35年まで、フランスを拠点とした。当時のパリは亡命ロシア人音楽家が集っていた場所であった。主な音楽家だけでも、イーゴリ・ストラヴィンスキー（1920－39年）、イヴァン・ヴィシネグラツキー（1920－79年）、ニコライ・チェレプニン（1921－45年）、アレクサンドル・チェレプニン（1921－77年）、フォマ・ガルトマン（1921？－50年）、フョードル・シャリャーピン（1921－38年）、ヴラジミール・ポーリ（1922－62年）、アルトゥール・ルリエー（1922－41年）、アンナ・ヤン＝ルバン（1922－55年）、セルゲイ・プロコフィエフ（1923－32年）、アレクサンドル・グレチャニノフ（1925？－39年）、レオニード・サバネーエフ（1926－68年）、アルカージー・トレブンスキー（1925－82？年）、アレクサンドル・グラズノフ（1932－36年）らがいた。

また、1923年にはニコライ・チェレプニンを中心に、モスクワとペテルブル

グの音楽院の教授たちによって「パリ・ロシア音楽院」が設立された。ラフマニノフが名誉院長となり、ラフマニノフの名が音楽院の名称に付されている。初期にはシャリャーピン、グラズノフ、グレチャニノフらも教鞭を執ったという。31年には「パリ・ロシア音楽協会」が創立され、音楽院はその管轄に移った。32年から著名な演奏家を招いてコンサートが催され、ホロヴィッツやミルシテイン、ピャチゴルスキーら著名な音楽家らも出演している。

この時代のフランスのロシア人音楽家の世界には、グラズノフやグレチャニノフのように保守的な作曲家もいたが、そこで力を持っていたのはやはり前衛的な作曲家たちであり、中でもひと際注目を集めていたのは、ストラヴィンスキーであった。

ユーラシア主義の創始者の一人であるピョートル・スフチンスキー（1892－1985）は〔……〕キエフ、ソフィア、ベルリンを経て、1925年にパリに落着き、そこで元 MUZO〔教育人民委員部音楽部門〕の長アルトゥール・ルリエーと知り合う〔……〕。二人はスクリャービン、ラフマニノフ、メトネルではなく、ストラヴィンスキーにオルフェの具現を見る。ここによりやく音楽においてロシア的なものとヨーロッパ的なものの境界を取り去ってくれる芸術家が現れたとスフチンスキーは述べた。²⁸

このように、スフチンスキーとルリエーが、ストラヴィンスキーを新たな「オルフェ」として崇拝するようになっていた。ストラヴィンスキーのような作曲家こそが、自分のロシア性を生かしながら、ヨーロッパ音楽に新風をもたらすとしてパリの楽壇から注目されていたのである。しかし、メトネルはこれらの音楽家たちと交わることはほとんどなかったようである。

メトネルのフランスでの演奏活動について触れておこう。まず、1927年11月に自作品による二つのリサイタルを行った。演奏はうまくいったものの、次のように、結局仕事につながらないという愚痴を11月26日付の手紙でラフマニノフに書いている。

もうこれ以上演奏する場所はなく、これまでどおり誰もどこにも招待してくれないので、僕は演奏をやめ、作曲をしました。でもミューズは完全に僕を見放してしまったのです〔……〕。二つのコンサートは（心のなぐさめとしては）とてもうまくいき、まだ白髪なかった頃であれば、十分満足したことでしょう。いつも気持ちよくできさえすれば満足していましたから。でも、白髪というのは冗談ですみません。年をとると仕事が必要になるのです。でも仕事はまったくありません。²⁹

実際、その後5年ほど演奏活動はフランスでまったく行っておらず、次にフランスで行うのが、1932年3月3日、エコール・ノルマルでのリサイタルである。これは、パリ・ロシア音楽協会主催による自作品によるリサイタルで、そこにはグラズノフ、プロコフィエフを含むパリのロシア人音楽家が皆聴きにきていたという³⁰。このリサイタル自体は成功だったようだが、メトネルは兄のエミリイに次のように当日の緊張状態に関して手紙を書いている。

この前のパリの演奏会は本当に恐ろしかった。ここの世界とまったく関わりをもたずに永年滞在していて（演奏会に出たのは5年前に一度だけで、そのときはただ何人かのパリのプレスの記者が好意的な批評記事を公定価格で買わないかと言ってきただけだった）、その後5年間、僕の大嫌いな不協和音の音楽家たちの勝ち誇った喧騒の中でずっと沈黙を守ってきた。だから、とても緊張して、3日の日（演奏会当日）、立ちっぱなしの馬のように、神経全体が震えていたよ。³¹

なお、ロシア時代からメトネルの音楽の崇拝者だったイリイン³²は、この時期フランスにはいなかったが、それでもずっとメトネルの宣伝に努めており、この時のメトネルの演奏会のためのものと思われる宣伝をフランスの亡命ロシア人の新聞『ルネサンス』第2465号（1932年3月9日付）で行っている。

パリのロシア人社会に大きな喜びが待っている。メトネルがリサイタルを行う

のだ。比類のない実力と無限の才気をもったすばらしい芸術家であり、旋律とそして特異な「メトネル流リズム」で知られるリズムの大家であり、そして何よりも深い神認識とロシア的世界認識をもつメトネルは、この数年間隠遁生活を送っており、人前に出ることは（アメリカとイギリスでの大成功を除けば）すっかり珍しくなってしまった…。³³

その後、メトネルは1932年11月に1回、34年12月に2回演奏会を開いているが、その最後の演奏会に対しても、やはりイリインが事前に『ルネサンス』紙に宣伝記事を書いていた。

メトネルは、演奏会の数は少なかったものの、作曲にはかなり力を注いでいた。Op.53の2曲の大作のピアノソナタもこの頃生まれている。しかし、その曲もフランスではまったく無視されたことが、次の引用で述べられている。

新しいソナタ（ロマンティカとミナチオーザ）〔Op.53-1, 2〕は二つとも何年もかかって書いたのに、結局無駄だった。経済危機のおかげで出版されないし、正直、心の重荷になっている。³⁴

また、この時期メトネルは『ミューズと流行』という音楽論を書いている。これはモダニズム音楽に関して、その音楽学的な点を一つ一つ取り上げ、痛烈に批判していくものである。この著書はラフマニノフに絶賛され、ラフマニノフ所有の出版社「タイル」から1935年に出版された。しかし、ラフマニノフ以外からはあまり理解されなかったようである。メトネルの大的理解者であるはずのイリインからも理解を得られず、メトネルは次のように述べている。

〔イリインのように〕親友であり、しかも思想家の読者であってもこのように受け取るのだから、僕の本は誰にも理解されないだけでなく、そもそもまったく読まれることすらないんだと思えてきたよ。もういい、できる限りのことはやったから、もうこの本について考えたくない…。³⁵

このように、フランス時代は、音楽作品も音楽論もことごとく受け入れられない不遇の時期であった。

4. イギリスにおけるメトネル

4.1. イギリス移住までのイギリス公演

フランス滞在中に、メトネルはアメリカに2回、イギリスに6回公演に行っている。アメリカの公演はどちらもラフマニノフの援助によるものだった。第1回は1924年10月から25年の4月まで、第2回は29年の9月末から30年2月までで、2回目にはカナダも訪れている。それらは基本的に成功するが、どちらかというと、作曲家というよりも演奏家として評価されたようである。そして、アメリカはヨーロッパと異質な世界で、「よそ者」「お客さん」という感じがする、とメトネルは書いている。

ここの生活はおかげさまでまあまあうまくいっているよ。でもヨーロッパの外国よりも、ここでは自分が単なるお客さんという感じがして、みんなのいる故郷に帰りたくなる。³⁶

それに対して、イギリスの公演は、メトネルにとって喜ばしいものだった。1回目は1928年2月で、これはイギリス在住のロシア人歌手タチヤナ・マクーシナがメトネルの音楽を好み、共演を申し出て実現したものである。自作品のリサイタルが大成功を収めたばかりか、大々的な歓迎を受けたという。

コンサートはあらゆる点ですばらしかった。あんなにもてなされて、好評だったのは、ロシア以外で経験したことがない。[……] ラジオ（27日）のほかに、主要な音楽クラブや王立音楽院（Royal Academy）でも演奏することになったんだが、王立音楽院では僕のために reception を催してくれるんだ。³⁷

このように、王立音楽院のように権威のある組織からも認められる。

その後も、メトネルは1935年までにさらにイギリスで5回の演奏ツアーを行った。3回目のツアーの際には、「メトネル氏は明らかにロンドンの確固とした支持を獲得している」³⁸という評を得る。4回目のときには、フランスでは無視された《ソナタ・ロマンティカ》(Op. 53-1) が好評で、妻のアンナが「何が気に入られたのだろう？ コーリャの音楽には当世風のところは何もないのに」³⁹と訝るくらいだった。さらに6回目のときも、やはりフランスで無視された《ソナタ・ミナチオーザ》(Op. 53-2) が好評だったという。

これらのコンサートはすべてすばらしく、コーリャ叔父さんは上機嫌でした。特に大事なのは、一番好評だったのが、ベートーヴェンのワルトシュタインとともに、《ソナタ・ミナチオーザ》と《ヴァイオリンソナタ第2番》という最も重要な作品だったという事実です。⁴⁰

また、この間、メトネルはコロムビアレコードからレコーディングを提案され、何度か録音もしている。

フランスではまったく居場所がなかったメトネルだが、このように、イギリスでは非常に好意的に迎えられた。その理由をはっきりしないが、イギリスという国は、ドイツやフランスに比べると、大物作曲家がほとんど出ておらず、明らかにクラシック音楽の伝統が弱く、ロシア音楽に対する蔑視が少なかったということ、それからモダニズム音楽があまり流行らなかった、ということがあったと考えられる。

このような状況の中で、メトネルはフランスを去る決心をし、イギリスへ完全に移住することにする。

4.2. イギリスへの完全移住

1935年10月8日、メトネル夫妻はフランスを発つ。イギリスではすぐに演奏活動を開始し、また、ピアノレッスンによって生計を立てながら、作曲、演奏活動を順調に進めていった。

しかし、そのイギリスでも順風満帆とはいかなかった。1939年に戦争が始ま

ると、演奏会もピアノレッスンも減っていき、ツインマーマン社（楽譜出版社）から印税が入らなくなったほか、40年8月にはロンドン大空襲が始まり、大変困難な時期を迎えるのである。弟子のエドナ・アイルズの申し出により、メトネル夫妻はバーミンガム南部に移住するが、後にそこも爆撃され、今度はアイルズのウォリックシャー村の家に移った。

1941年6月にドイツがソ連に攻め込むと、メトネルは大変心を痛めた。第一次大戦のときにドイツ系の出自ゆえに経験した周囲の敵意を思い出し、「ドイツ系」という言葉に敏感に反応する様子が、例えば次のような手紙の中にも見出せる。

最近 BBC で私のことについてまったく誤ったことが話されているのを耳にしました。もし今後私について何か言及するときには、どうかこの間違いを繰り返さないようお願いいたします。

放送では私がロシアの作曲家であると言う代わりに、ドイツ系であると話されていました。ロシアの作曲家だとは触れられすらしませんでした。

私は生まれだけでなく、教育においてもロシア人ですし、それは私の祖父母もそうでした。

いずれにしても、血と出自の問題はヒットラー氏に任せましょう。⁴¹

なお、メトネルはその後、1942年頃から健康状態が悪化していく。45年に戦争が終わると、作曲家としてのキャリアのために再び活発に活動していくが、心臓の状態が悪く、コンサートピアニストとしては活動をセーブし、ピアノレッスンで生活費を稼ぎながら作曲を続けていった。それと同時に、46年秋に HMV とレコーディングの契約をし、自作品の録音を始めている。

その頃、メトネルの人生の最後にまさに「おとぎ話」のような出来事が起こった。1946年10月、かねてよりメトネルの音楽を好んでいたインドのマイソール王国のマハラジャであるジャヤ・チャーマラージャ・ワディヤール（チャーマラージャ 11 世：1940－47 年在位）から手紙が来て、メトネル協会設立のために私財を投じること、メトネルによる自作品の録音のために資金を提供することが

伝えられたのである。そして、メトネルはアメリカ公演をキャンセルして、録音に専念した。その中、「白鳥の歌」としての《ピアノ五重奏曲》を完成させ、49年11月3日、5日、7日にそれを録音している。その後、病状が悪化し、51年11月13日死去した。

5. ソ連におけるメトネル

ここで、亡命後に本国ソ連においてメトネルがどのように受容されていたのかについて見ておきたい。

5.1. 一時帰国とビザ発給拒否問題

メトネル自身は、1921年に国外に出て以来、27年に一時帰国して演奏会を行った以外は、二度と祖国に戻れなかった。まず、その一時帰国について確認しておこう。

1927年2月6日にメトネルはパリを出発し、ワルシャワ経由でモスクワに入る。5月19日までソ連に滞在し、モスクワその他の都市で、ほとんど自作品のみによる演奏会を13回開催し⁴²、各地で非常に温かく迎えられた。上で触れたように、この時期はフランスに滞在中で、不遇をかこっていた時期である。ソ連滞在に関してはチュリンが詳しく記述しているが、それによると、メトネルはソ連滞在中ことあるごとに自分がロシア文化を体現していることを強調し、「メトネル」という姓をドイツ風に格変化させずに発音されたときには、「僕はロシアに住んでおり、根っからのモスクワっ子なのに」と言って、怒ったという⁴³。

メトネルは、このソ連ツアーからフランスに戻った後も、ソ連への帰国を望んでいた。そして1933年はじめになって、モスクワから公的なツアーの招待があった。モスクワへは33年12月7日に発ち、ツアーは34年1月中旬まで行われるはずだった。しかし、12月7日当日にフランスのソ連大使館に行くと、理由の説明がないまま、ビザ発給が拒否されたのであった。実際の理由については、「1927年のツアーのときに愚かにも体制批判を示してしまったことに対する大きな代償であった」⁴⁴という説明がなされることがあるが、確かなことはわ

かっていない。結局、その後メトネルがソ連の土を踏むことはなかった。

5.2. ソ連体制下のメトネル批判

ソ連では、周知のように、1936年の「ブラウダ批判」、48年の「ジダーノフ批判」など、音楽界への権力の介入があったが、その際メトネルは直接名指しされなかったものの、亡命者であることと、ドイツ系であることなどにより、危険視されたという。次の引用は、30年代後半についてのものである。

〔このようなイデオロギー的統制が強まると〕わたしたちは、ストラヴィンスキーがいつもロシア民謡を馬鹿にしていたとか、メトネルが1935年にパリで本を出版して、瀕死の上流気取りの不健全な美学を確立したなどと聞かされた。もちろん『ミューズと流行』というこのメトネルの本を誰も読んでなどいなかった。しかしスターリン風の言い方で「周知のとおり……」とまず宣言して、それから嘘を垂れ流し、ロシアの言い回しのように「太鼓腹から」一発ガツンと中傷を浴びせるだけで、当時は効果てきめんだったのである。⁴⁵

また、1948年のジダーノフ批判後の様子が次の文章の中に書かれている。

1949年から50年にかけての年度は、コスモポリタニズムに対する闘争が最も激しかった時期であり、党の公開集会が〔モスクワ音楽院〕ピアノ科の内部でも開かれた。勲功も名声も持ち合わせている教授の三人が、「絶滅寸前種」であることに気づかされる時が来ていた。その三人とは、メトネルの優れた弟子であるアブラム・ヴラジミロヴィチ・シャツケス、コンサートマスター・クラスのもとめ役マリヤ・ソロモノヴナ・ネメノヴァ＝ルンツ、そして名ピアニストのヤコフ・フリエールである。〔……〕彼は自分の優れた師であるメトネルの作品を演奏したことのみならず、自分の生徒のレパートリーにそれを含めたことに対しても公的に自己批判させられたのである。⁴⁶

このように、レッスンでメトネル作品を生徒に弾かせただけで、自己批判させ

られるような状況が続いた。

しかしながら、そのような状況にあって、一部の音楽家たちの間にメトネルの音楽がしっかり跡を残していたのも事実である。

祖国ではメトネルは自分の後継者の楽派を形成することはできなかったにせよ、音楽表現の手段、手法の一定のまとまりとしての「メトネリズム」は、祖国の一連の作曲家たちの作品の中に継承されている。例えば、ラフマニノフのピアノ協奏曲第4番（といくつかの他の後期の作品）、プロコフィエフとミャスコフスキーの初期のソナタ、А.Н. アレクサンドロフ、ゴルベフ、シェバリン、ゴリデンヴェイゼル、ブラゴイ、ニコラエフなどの作品である。メトネルの作品は、演奏の面でもソフロニツキー、イグムノフ、ゴリデンヴェイゼル、プロコフィエフ、ラフマニノフ（メトネルの「チャンピオン」と呼ばれた）、ホロヴィッツ、ギレリスなどの崇拜者がいた。⁴⁷

このように、ロシア人音楽家たちによって、国の内外でメトネルの音楽は細々と、しかししっかりと受け継がれていたと言える。

5.3. 復権

その後、1953年にスターリンが死去すると、いわゆる「雪どけ」の兆しが現れるようになる。音楽界における「雪どけ」は、ハチャトゥリャンが『ソビエト音楽』誌1953年第11号に発表した論考「創作上の大胆さとインスピレーションについて」によって口火を切られたとされるが、その次の第12号には、ギレリスによる「メトネルについて」という記事が掲載され、それも「雪どけ」の兆しとみなすことが可能である。

このメトネル論の中でギレリスは慎重に筆を運んでいる。

メトネルの人生は困難なもので、悲劇的であった。1921年に国外に亡命するが、これはメトネルの最も重大な過ちであり、それがもたらした不幸な結末を彼は亡命生活の間中ずっと感じ続けたのである。⁴⁸

スターリンの死後とはいえ、未だ本格的な「雪どけ」が始まっていない時期に、それまで批判されていた亡命音楽家を諸手を挙げて称賛することなどできない。まず、このようにはじめにメトネルの「過ち」を書いておかなければ、公的なソビエトの言説のパターンには当てはまらないのである。そのうえで、ギリリスは次のように続ける。

しかしメトネルはやはりロシアの芸術家であり続けた。いかなる敵対的な影響も、祖国や祖国の芸術に対するメトネルの愛を消し去ることはできなかった。メトネルの人生の行路にひどい過ちや錯誤があったにしても、その創作はつねにリアリズムの方向に向かって進んでおり、生涯を通じてメトネルはロシアの古典音楽の伝統に忠実であり続けたのである。

ブルジョアの形式主義的擬似芸術の「魅力」や西欧の音楽界の商業的雰囲気と直面して、メトネルは音楽におけるモダニズム的歪曲に立ち向かわざるを得なかった。⁴⁹

メトネルの「愛国心」やメトネルの音楽の「ロシア性」を強調してメトネルを「ロシアの伝統的音楽」の流れの中に位置づけようとする。それと同時にメトネルが「前衛音楽」を否定していたことを取り上げて評価し、それによって「ブルジョア音楽」vs「ソ連のリアリズム音楽」という構図に持ち込んでいるのが分かる。かつては、その「ドイツ性」を批判されることの多かったメトネルだが、ここにきてメトネルの「ロシア性」が強調される。これは、当時の音楽に関するソビエト・イデオロギー的言説においては、ロシアの国民楽派的音楽こそが模範であるとされたからである。

このギリリスのテキストには、このように亡命音楽家が復権を果たす際の言説の一つの公式的なパターンが示されていると言えるだろう。このように、感情を抑えた無味乾燥な公的文章のように見えるものの、しかしギリリスはこの記事の出版の後、いち早くメトネルのピアノ曲のレコーディングをしているほどメトネルの音楽を敬愛しており、このテキストの行間にそのようなギリリスの思いを読み取ることも可能であろう。

その後、本格的な「雪どけ」を迎え、1958 年になると、ソビエト文化省がメトネルの作品全集を出版したいと妻のアンナに申し出る。そこで、アンナはメトネルの自筆譜を携えてソ連に戻り、ソ連のアルヒーフに様々な資料を寄贈した。なお、そのときもギレリスが手を貸したと言われる。その資料を基に 1959 年から 63 年にかけて全 12 巻のメトネル作品全集がモスクワで出版され、以後、メトネルの再評価、普及が少しずつ進んでいくこととなった。

6. まとめにかえて

「言葉の壁は小さくとも、ナショナルなものと結びつきやすい作曲家の亡命とは、いかなるものか」というのが、本稿のそもそもの出発点であった。メトネルという事例に関して簡単にまとめておこう。

ドリンスカヤは次のように言う。

放浪の年月が示しているのは、自分が熱烈に愛したロシア以外、メトネルが他の国の音楽界の一部となることはなかったということだ。⁵⁰

これは概ね事実ではあるが、これまで見てきたとおり、まずロシアにおいても「ドイツ性」を強調されて批判を受けたことがあったほか、さらに、ドイツ、フランス、イギリスと、滞在した国によって事情が少しずつ異なっていた。ドイツでは、「ドイツ的」なロシア音楽、かつ「保守的」なメトネルの音楽は、批評家たちには受け入れられず、フランスでは、演奏の機会も少なく、作品も注目されなかった。唯一イギリスで温かく迎えられたのは、イギリスが音楽においては後進国だったせいだろう。しかし、結局イギリスにおいても、戦争ゆえに事は思うように進まなかった。また、アメリカでは、作曲家としてよりも演奏家として評価された。

たしかに音楽家は「言葉の壁」自体は小さいものの、作曲家の活動に関しては、音楽がまとっているナショナルなアイデンティティ、そして「保守」や「革新」などの音楽観とその国々の音楽的嗜好や伝統の関係、そして「演奏家」と

「作曲家」の差など、いくつかの要素が絡み合うものである。また、戦争をはじめとする社会情勢に影響される面も大きい。メトネルの生涯においてもまさに、そのような様々な要因が絡み合っていたのである。

[本稿は平成 29 年度札幌大学附属総合研究所個人助成による研究成果の一部である。]

注

¹ Келдыш Ю.В. Музыкальная полемика // Русская художественная культура конца XIX-начала XX века (1908-1917). Книга третья. Зрелищные искусства. М., 1977. С. 288-309.

² Шагинян М. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. 3-е изд. М., 1967. С. 107.

³ 例えば、サバネーエフは、「当時の音楽界で展開された反目は、『新旧』の闘争によるものだった。新派はスクリャービンを代表とし、旧派の方はラフマニノフとメトネルの周囲に集結したものだった。この対立は本質的には、それぞれのリーダー同士の対立というよりは、むしろその党派自体の対立という面が強かった。メトネルとスクリャービンが旗印となり、その旗印のもとで音楽家大衆は闘い、その闘いの中でしばしばリーダー同士の間の敵意や非妥協的な姿勢が過度に誇張されたのである」(Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 86) としている。なお、スクリャービン、ラフマニノフ、メトネルの崇拜者たちの形而上学的言説を分析したものに、次の文献がある：Mitchell R. *Nietzsche's Orphans: Music, Metaphysics, and the Twilight of the Russian Empire*. New Haven: Yale University Press, 2015.

⁴ Mitchell, *Nietzsche's Orphans*, p. 109.

⁵ Белый А. Н. Метнер. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано. Соч. 6. // Золотое руно. № 4, 1906, л. 106 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(2)——アンドレイ・ペールイ：『神的秘術について』より——、——アンドレイ・ペールイ：『ニコライ・メトネル『ゲーテの詩による9つの歌』——」札幌大学外国語学部紀要『文化と言語』第65号、279-280頁)。なお、邦訳に関しては、本稿の記述に合わせて、若干変更している場合がある。以下同様。

⁶ Там же. Л. 105-106 (邦訳：同上、278-279頁)。

⁷ Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 149. 1913年7月26日付のドゥルイリンからメトネルへの手紙。

- ⁸ なお、イリインとメトネル兄弟、バールイの間には複雑な関係がある。バールイが1912年以降シュタイナーの人智学に傾倒し始めると、エミリイはそれに反発し、バールイとの関係が悪化する。その時期にエミリイとイリインは知り合い、意気投合し、イリインはニコライの音楽を崇拝するようになったのである。この三者の関係については、次の拙稿を参照：高橋健一郎「ロシア文化史におけるニコライ・メトネルの音楽」『札幌大学総合研究』第2号、2011年、146-148頁。
- ⁹ *Ильин И.* Музыка Метнера // Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996. С. 294-296 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)——И.А. イリイン：『メトネルの音楽』、『メトネルの音楽について』、『音楽と言葉(Н.К. メトネルの演奏会に寄せて)』——」札幌大学外国語学部紀要『文化と言語』第69号、2008年、256-258頁)。
- ¹⁰ *Шагинян.* Воспоминания о С.В. Рахманинове. С. 108.
- ¹¹ *Мясковский Н.* Н.К. Метнер. Впечатление от его творческого облика // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. *Апетян З.А. (ред.)* М., 1981. С. 22 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(3)——Н.Я. ミャスコフスキー：『Н.К. メトネル：その創作特徴についての印象』——」札幌大学外国語学部紀要『文化と言語』第66号、2007年、120-121頁)。
- ¹² *Каратыгин В.* Петербургские концерты и «Электра» // «Аполлон» 1913, № 4 [цит. по: Flamm C. *Der Russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien* (Berlin: Ernst Kuhn Verlag, 1995), S. 308].
- ¹³ *Каратыгин В.* Третий камерный концерт Зилоти. Концерт из сочинений Метнера // «Речь» от 23 января 1913 [цит. по: Flamm, *Der Russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien*, S. 306].
- ¹⁴ «Музыка», № 15, 1911, с. 354. 1911年3月7日のメトネルのコンサート評。
- ¹⁵ *Шагинян.* Воспоминания о С.В. Рахманинове. С. 148-149.
- ¹⁶ Там же. С. 140-141.
- ¹⁷ *Васютинская Е.А.* Н.К. Метнер: личность, взгляды, стиль: исполнение музыки Метнера: аналитические этюды. СПб., 2018. С. 16.
- ¹⁸ *Метнер А.М.* О Николае Карловиче Метнере // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. *Апетян З.А. (ред.)* М., 1981. С. 37 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(8)——А.М. メトネル：『ニコライ・ルロヴィチ・メトネルについて』——、—— В.К. Тарасова 『Н.К. メトネルの生涯から』——」札幌大学外国語学部紀要『文化と言語』第71号、2009年、196頁)。
- ¹⁹ *Метнер.* Письма. С. 95. 1907年1月のエミリイからブガーエフ(バールイ)への手紙。
- ²⁰ この時期の貧しい暮らしについては、メトネルの姪のタラソヴァの回想録が詳しい。*Тарасова В.К.* Страницы из жизни Н.К. Метнера // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. *Апетян З.А. (ред.)* М., 1981. С. 46-57 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(8)」211-240頁)。

- ²¹ 諫早勇一『ロシア人たちのベルリン——革命と大量亡命の時代』東洋書店、2014年、30頁。
- ²² *Метнер. Письма*. С. 219. 1922年2月12日付のメトネルからラフマニノフへの手紙。
- ²³ Там же. С. 224.
- ²⁴ Там же. С. 225-226. 1922年4月20日付のメトネルからエミリイへの手紙。
- ²⁵ Там же. С. 234. 1922年11月3日付のニコライ・メトネルからエミリイ・メトネルへの手紙。
- ²⁶ Там же. С. 241-242. 1923年1月12日付のメトネルからゴリデンヴェイゼルへの手紙。
- ²⁷ *Долинская Е. Николай Метнер*. М., 2013. С. 60.
- ²⁸ Mitchell, *Nietzsche's Orphans*, p. 213.
- ²⁹ *Метнер. Письма*. С. 364-365. 1927年11月26日付のメトネルからラフマニノフへの手紙。
- ³⁰ Martyn B. *Nicolas Medtner: His Life and Music* (Aldershot: Scholar Press, 1995), p. 211.
- ³¹ *Метнер. Письма*. С. 419-420. 1932年3月6日付のニコライ・メトネルからエミリイ・メトネルへの手紙。
- ³² イリインは、1922年に「哲学の船」で国外追放になり、ベルリンへ行く。1938年までドイツに滞在するが、その後スイスへと移った。
- ³³ *Ильин И. О музыке Метнера // Собрание сочинений. Том шестой, книга II*, М., 1996. С. 306 (邦訳：高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)」266頁)。
- ³⁴ *Метнер. Письма*. С. 412. 1931年11月16日付のニコライ・メトネルからエミリイへの手紙。
- ³⁵ Там же. С. 472. 1935年9月7日付のニコライ・メトネルからエミリイ・メトネルへの手紙。
- ³⁶ Там же. С. 290. 1924年12月18日付のニコライ・メトネルからアレクサンドル・メトネルへの手紙。
- ³⁷ Там же. С. 373-374. 1928年2月17日付のニコライ・メトネルからエミリイ・メトネルへの手紙。
- ³⁸ Martyn, *Nicolas Medtner*, p. 203. 1930年3月21日付の London Evening News の評。
- ³⁹ Ibid., p. 208.
- ⁴⁰ Ibid., p. 217. 1935年2月10日付のアンナ・メトネルから姪のタラソヴァへの手紙。
- ⁴¹ *Метнер. Письма*. С. 493. 1941年10月13-26日の頃のものと思われるメトネルからドゥルーリ (BBC 職員) への手紙。
- ⁴² 演奏会で演奏された曲目については、次の文献を参照のこと：Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. С. 304.
- ⁴³ *Тюлин Ю.Н. Встречи с Н.К. Метнером // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы*. С. 115.
- ⁴⁴ Martyn, *Nicolas Medtner*, p. 215.
- ⁴⁵ Paperno, D. *Notes of a Moscow Pianist* (Portland: Amadeus Press), 1998, p. 62.
- ⁴⁶ Ibid., pp. 69-70.
- ⁴⁷ *Долинская. Николай Метнер*. С. 266.
- ⁴⁸ Гилельс Э. О Метнере // *Советская музыка*. 1953, № 12. С. 55 (邦訳：高橋健一郎「同時代人

の見たニコライ・メトネル(7)—— Э.Г. Гилерис:「メトネルについて」、—— A.B. Шаттукес「師の思い出に捧ぐ」——」札幌大学外国語学部紀要『文化と言語』第70号、2009年、197頁).

⁴⁹ Там же. С. 56 (邦訳: 高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル(7)」198頁).

⁵⁰ Долинская. Николай Метнер. С. 266.

失われた祖国、彷徨う自己

—— 1920年代のフランスにおける亡命ロシア人映画——

小川 佐和子（京都大學人文科學研究所）

はじめに

1917年に勃発した史上初の社会主義革命により、帝政期に熟成したロシアの映画文化は終幕を余儀なくされた。革命勃発以後の映画人は、白軍のもとで映画撮影を続けるか、都市部に比べて内乱の戦禍が及んでいないクリミア半島などへ逃亡した。だが、ニキータ・ミハルコフの『愛の奴隷』（1976年）に描かれているように、じきに革命の余波は南へも押し寄せ、一連の映画スターや監督たちを一掃することとなった。革命前のロシア映画を築いた彼らに代わって登場したのは、社会主義国家建設に賛同する姿勢を見せ、映画を活用することで革命を推進する若い世代、いわゆるソビエト・モンタージュ派と呼ばれる人々である。彼らが、1920年代以降のソ連映画を先導していった。

しかしながら、アンシャン・レジームの映画人が一切の活動続行を遮断されたわけではない。彼らが映画製作を再開する唯一の方法、それは外国に逃亡し、見知らぬその地で映画を撮ることであった。祖国を失った亡命ロシア映画人の動向は、世界映画史において必ずしも比重が大きいわけではなく、フランス映画史の一セクションとして組み入れられてきたが（Abel 1984；サドゥール 1998；同 2000）、同時代のフランス映画やドイツ映画に残した彼らの足跡には決して看過できないものがある。

亡命ロシア人映画は 1980年代からシネマテーク・フランセーズを中心に大規

模な復元プロジェクトが開始された。近年になってようやく復元され、陽の目を見た作品も少なくない。フィルム・アーカイヴでの復元事業と国際映画祭での特集上映会、DVDの発売も進んでいる。たとえば2009年のポルデノーネ無声映画祭 Le Giornate del Cinema Muto では、これまで失われていたと思われていた作品も含め計11本の亡命ロシア人映画がお披露目上映され (Catalogo/Catalogue 2009)、同年のボローニャ復元映画祭 Il Cinema Ritrovato では『生けるパスカル』*Feu Mathias Pascal* (1925年、マルセル・レルビエ監督) がボローニャ歌劇場においてオーケストラ付きで華々しく上映された。その後も散発的に上映は行われ、管見の限りでは2013年から現在にかけて9作品のDVDボックスが世に出た (French Masterworks 2013 ; Jean Epstein chez Albatros 2014 ; La maison du mystère 2015)。亡命ロシア人たちが手がけた映画は、一世紀前の過去の産物ではなく「最新の復元映画」として、再び現代のスクリーンにかけられているのである。そしてこれらの上映は、従来の映画史が、現存する映画／アクセスしやすい映画を中心に、ときには恣意的に書き綴られてきたということをも明るみにした。

本稿は、近年の最新の映画復元成果を踏まえて、亡命ロシア映画人の活動のなかで最も影響力・生産力の高かったフランスのアルバトロス社に注目し、再評価を試みるものである¹。再評価の基準は二点あり、ひとつはアルバトロスの前衛的な映画だけではなく商業映画の展開にも重きをおくこと、いまひとつは対象喪失としての祖国と自己の映画の表象を分析することである。

1. 亡命ロシア映画人、パリへ

1.1. アルバトロス社の設立

レーニンの政令で映画が国有化された1919年以後、祖国の映画界に残ることができなかった人々は、どのようにしてパリにたどり着き、映画製作を再開することができるにいたったのか、最初にその流れを確認していく。

先述したように、国内戦の影響や、ボリシェヴィキ政権の統制を避けるため、ロシアの主要な映画会社はまずは南部へと移った。その後キエフに、つづいてオデッサ、最後にはヤルタへと製作の拠点を移行していった。なかでもヨーゼフ・

エルモリエフは、1919年4月にパリへ一足先に到着し、フランス最大手の映画会社パテ社のもとへ身を寄せた。1920年1月、エルモリエフは一度ヤルタへ戻り、中軸メンバーを集めた。エルモリエフの呼びかけに応じて、監督のヤーコブ・プロタザーノフ、アレクサンドル・ヴォルコフ、俳優のイヴァン・モジュールヒン、その妻で女優のナタリア・リッセンコ、舞台装置家のイヴァン・ロシャコフ、カメラマンのブルガソフとルダコフらが亡命を決意する。エルモリエフは彼らを引き連れて、翌2月にコンスタンティノーブル経由で船に乗り、1920年6月にマルセイユに到着、そこから汽車でパリへとたどりついた。まもなく、ヴィクトル・トゥルヤンスキーと彼の妻ナタリア・コヴァンコらが加わった（Leyda 1983; Borger 2013 を参照）。

エルモリエフたちは、パリを目指して逃亡しながらも映画撮影をしていた。そうして完成した映画というのが、1920年11月、パリで新たに設立したソシエテ・エルモリエフ＝シネマ（アルバトロス社の前身）の第一作、プロタザーノフ監督、モジュールヒン主演の『戦慄すべき冒険』*L'Angoissante aventure* となったのである²。本作は、かつてジョルジュ・メリエスの拠点であったモントルイユの撮影所で完成された。

そもそもこの会社の設立者エルモリエフ（1889-1962）は、1907年にパテ社のモスクワ支社の映写技師として映画界に参入した。その後1913年に自身の会社を立ち上げ、ロシアの主要なプロデューサーの一人へと上りつめる。つまりエルモリエフは、亡命先でかつての雇用主であったパテ社に助けを求め、フランス映画のパイオニア、メリエスの古いスタジオを借りることができたわけである。革命勃発からわずか数年後に、亡命ロシア映画人は昔のつてをたどって西欧に新たな活路を見出すことができたのだ³。

その後、1922年にエルモリエフはミュンヘンへ行き、ソシエテ・エルモリエフ＝シネマの株と撮影所を、ユダヤ系銀行家で同じく亡命組のアレクサンドル・カメンカ（1888-1969）とノエ・プロッホに売却した。社名はここで「アルバトロス Albatros（あほうどり）」に変わる。カメンカは、エルモリエフに会うまでは映画と接点はなく関心もなかったが、アルバトロスを発展させることに手腕を発揮した。

その後、1920年代末のサウンド映画到来の脅威などにより（亡命組にとっては言葉の壁が大きかった）、カメンカはフランスとの共同製作の方針をとったものの、1928年にモントルイユの撮影所は閉鎖にいたる⁴。

アルバトロス社は、1920年から1929年に合計46本の映画を世に送り出し、フランス映画界における亡命ロシア映画人の同化に大きく貢献したのである⁵。

2.2. フランス前衛映画とアルバトロス

アルバトロスの一つの転機となったのが1924年であった。この年、ノエ・ブロッホはアルバトロスを去り、シネ＝フランス＝フィルム（ヨーロッパ映画協会ヴェスティのフランス支社）の社長となって亡命ロシア映画人の多くを引き連れて行った。

アルバトロスを一人で率いることになったカメンカは、若手のフランス人監督たちに関心を向ける。それがジャン・エプシュタイン、アルベルト・カヴァルカンティ、ジャック・フェデー、マルセル・レルビエ、ルネ・クレールらであり、いわゆる「印象主義」とされているフランス前衛流派の監督たちであった⁶。

この時期のフランス映画の位置づけを補足しておく、第一次大戦後、巨大映画企業ウーファを中心とするドイツ映画の芸術的発展とハリウッド映画の産業的躍進におかれていた1920年代のフランス映画は、国際交流の重要性を認識するなかで、前衛映画路線へと進んでいた。映画革新への志向が実践と理論の両面に向けられたのである。このフランス前衛流派もしくは印象主義と呼ばれる新しい波は、フォトジェニー論、リズム論、シュルレアリスム映画論といった独自の理論を展開していった。その担い手の監督・批評家たちは、先に挙げたエプシュタイン、デリュック、レルビエ、フェデーのほかに、アベル・ガンズ、ジュールメーヌ・デュラックらである。

このフランス前衛映画作家たちの理論・実践と、命からがら亡命してきた帝政期ロシア映画人たちの形式とが接触したことで、独特のアヴァンギャルド映画がさらに生み出されていった——というのが一般的な定説であろう。亡命ロシア映画人は、当時の映画界において最先端国であったフランス映画の作法に刺激を受け、そもそもロシアに映画を到来させたのもフランスであったが⁷、第一次世界大

戦で疲弊したフランス映画界の方も、フランス語を流暢に使えず、フランスからしたら映画の「後進国」と捉えられる亡命ロシア人から影響を受けたのである。

たとえば『キイン』*Kean ou désordre et génie*（1923年、アレクサンドル・ヴォルコフ監督）は、フランス映画史偏重のジョルジュ・サドゥールをして「錯乱したようなロマンティシズム、リズム感豊かな美しい映像をもった、主役であり、脚色者の一人であるモジュール・ミン自身の、肖像画ともいえる作品」（サドゥール1998, p. 280）と言わしめた。本作において、キインに扮するモジュール・ミンがテムズ河畔の酒場で踊るフラッシュ・バックのシーンは、アベル・ガンスの『鉄路の白薔薇』*La Roue*（1923年）の模倣と言われる。ガンスの超大作では、機関車の線路、車輪の回転、移動する風景と心理的ショットが短く積み重ねられていき、観客を高速編集による映像のリズムに巻き込んでいく。このような高速編集の使用はアルバトロスの映画にも頻繁に見られる。

一方で、「1920年代のフランス映画のなかでスタイルとモードとが最も過度に混在した」（Abel 1984, pp. 367）『火花する恋』*Le Brasier ardent*（1923年、イヴァン・モジュール・ミン／アレクサンドル・ヴォルコフ監督）は、ジャン・ルノワールやリチョット・カニユードらを魅了した（ibid, pp. 367-373）。それに大きく貢献したのが、監督・主演をつとめたイヴァン・モジュール・ミンであった。公開当時、フランス映画界のジャーナリズムを率いていた批評家ルイ・デリュックが創刊した映画雑誌『シネア』*Cinéa*の1923年6月号は、『火花する恋』のモジュール・ミンが表紙を飾り（図1）、ジャン・テデスコが記事を寄せ（Tedesco 1923）、モジュール・ミンへのインタビューも掲載されるほどであった（“*Cinéa interroge Ivan Mosjoukine*” 1923）。ルイ・デリュックはモジュール・ミンをチャップリンや早川雪洲とならぶ「フォトジェニックな」俳優として高く評価し、彼らの

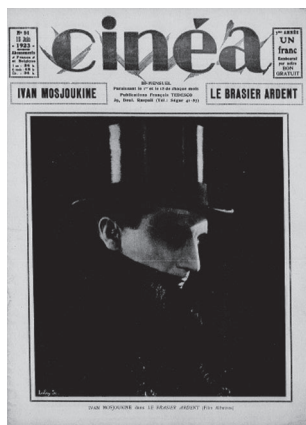


図1

『シネア』*Cinéa*の1923年6月号の表紙

演技をもとにフォトジェニー論を展開していく。アルバトロス社が映画製作を開始して数年も経たないうちに、その後も毎号のように批評記事が掲載され、注目を集めていたのである。

2.3. アルバトロスの A to Z

しかしながら、アルバトロスが手がけたのは奇妙な前衛映画だけではない。本稿で関心を向けたいのは、そのようなごく一部の突出したアヴァンギャルド映画ではなく——“アルバトロス”、といえは『キイン』、『火花する恋』、『生けるパスカル』が常套の下の句であろう——、アヴァンギャルドが大衆化した商業映画の方である。近年の復元プロジェクトや復元上映会によって、それはじつに多種多様であることが分かってきた。

ここでは、スタッフも出演者も亡命ロシア人が専業で製作していた 1920 年から 1924 年前半をアルバトロス第一期、先述したようにフランスの前衛映画監督との協働が開始された 1924 年の以降を第二期として概要を見ていこう。

第一期は、帝政期のロシア映画の伝統を引き継いでいる作品が多い傾向にある。『正義あり』*Justice d'abord* (1921 年、ヤーコブ・プロタザーノフ監督) は、1917 年の帝政時代のエルモリエフ映画のリメイクであり、登場人物の多くが死ぬなど、革命前のロシア映画の傾向の強い作品である。『愛の凱歌』*Le chant de l'amour triomphant* (1923 年、ヴァチエスラフ・トゥルヤンスキー監督) も同じく帝政期にエヴゲーニイ・パウエルが一度映画化しており、ツルゲーネフ原作の作品である。『仮面の婦人』*La dame masquée* (1924 年、ヴァチエスラフ・トゥルヤンスキー監督) については、ハッピーエンディングと悲劇のエンディングと二つのエンディングがある点、やはり登場人物の多くが死ぬという点で、帝政ロシア映画である⁸。とはいえ、アレクサンドル・ヴォルコフ監督の超大作『秘密の家』*La Maison du mystère* (1922 年) や、モーパッサン原作の『モランの豚』*Ce cochon de Morin* (1923 年、ヴァチエスラフ・トゥルヤンスキー監督) などコメディ映画も人気を博していた。

第二期に入ると、先述したようにフランスの前衛映画監督たちが主体となり

アルバトロスで多くの商業劇映画を製作した。ジャン・エブシュタインが監督をつとめたのは、オリエンタリズムが濃厚な『蒙古の獅子』*Le Lion des Mogols* (1924年)をはじめ、『ポスター』*L’Affiche* (1924年)、メロドラマ映画『二重の愛』*Le Double amour* (1925年)、連続映画的な『ロベール・マケールの冒険』*Les Aventures de Robert Macaire* (1925年)といった佳作、マルセル・レルビエは『生けるパスカル』、ジャック・フェデーが手がけたのは『グリビシュ』*Gribiche* (1925年)、『カルメン』*Carmen* (1926年)、『新しい紳士たち』*Les Nouveaux Messieurs* (1928年)、ルネ・クレールは『風の犠牲』*La Proie du vent* (1926年)に加えてコメディを二本『イタリア麦の帽子』*Un Chapeau de paille d’Italie* (1927年)と『二人の臆病者』*Les Deux timides* (1928年)手がけ、短編の実験映画『塔』*La Tour* (1928年)も撮影した。こうして整理すると、1920年代のアルバトロス映画のおよそ四分の一をフランス前衛映画作家が手がけたということになる⁹。

このように、アルバトロスには前衛的な傾向の強い映画だけではなく、同時期のソ連ではもはや撮れなくなっていた帝政ロシア映画的なモチーフや、連続映画、メロドラマ、抱腹絶倒のコメディといった商業路線の映画も多い。これまでは、アルバトロス第一期の前衛性やフランス前衛映画理論家・監督たちとの相互の影響関係、受容の様相に焦点が当てられてきたが¹⁰、その後のアルバトロス第二期におけるフランスとロシアとの協働については、フランスの監督が手がけたのが商業映画であり、前衛映画ではないという点で、相対的に高い評価を受けていない。むしろアルバトロスにおいては商業映画の方がメインと言っても過言ではないが、それらの作品は、これまでアクセスできなかったという要因もあり、ほとんど言及されてこなかった。そこで、次節ではアルバトロスの商業映画路線について、とりわけ同時代、フランス映画界が興行利益を上げるべく推し進めていた「シネロマン」というジャンルに注目して見ていきたい。

3. アルバトロス社の商業映画路線

3.1. シネロマン Cinéroman について

前衛映画理論が発展した非商業的な方向は、興行的な成功を既定路線としてい

たウーファやハリウッドには見られない 1920 年代フランス映画界独自のものと言えるが、この時期のフランスに商業映画路線が皆無だったわけではない。なかでも 1922 年から 1929 年にかけて、シネロマン社 la Société des Cinéromans が始めた新たなジャンル「シネロマン」（直訳すれば「映画小説」）が一般観客の人気を獲得していた。シネロマンとは、新聞に掲載された連載小説とその映画化を指し、シリーズものの連続映画として興行されるものである。シネロマンについては、このジャンルを手がけた監督のアンリ・フェスクールや映画史家のジョルジュ・サドゥールの著作にまとまった記述はあるものの、亡命ロシア人との関わりについてはほとんど言及されてこなかった（Fescourt 1959；サドゥール 1998）。超長編の連続映画という形式を持つこの商業路線においても亡命ロシア映画人は少なからぬ貢献をしていたのである。

そもそもシネロマンというジャンルのルーツは、ルイ・フィヤードの連続映画にある。フランス映画が世界の第一線を走っていた 1910 年代、ルイ・フィヤードをはじめとするファンタスティックな探偵・犯罪連続映画が大流行した。『ファントマス』*Fantômas*（1913 年）や『ヴァンピール』*Les Vampires*（1915 年）、『ジュデックス』*Judex*（1917 年）に見られるように、そこでは日常のなかに突如現れる黒ずくめの得体の知れないキャラクターが人気を博し、フランス映画を世界に知らしめた。

この連続映画を十八番とするルイ・フィヤードが亡くなったのが 1925 年である。同じ頃、フィヤードの系譜に新しい連続映画のジャンルが生み出され、それがシネロマンとなった。1922 年にパテ・コンソルシウム社とシネロマン社が合併し、この新しいジャンルを開始した。大戦後に停滞していたフランス映画業界のなかで、パテ・コンソルシウム社の持つ映画館網と、シネロマン社率いるジャン・サペヌの新聞網とが協力し、戦略的にシネロマンを世に出していったのである。いわば映画界と新聞業界のタイアップ事業が開始され、その宣伝は効果を発揮し、成功をおさめた。こうしたなかで製作されたのが、アンリ・フェスクール監督の『レ・ミゼラブル』*Les Misérables*（1925 年）であり、アベル・ガンス監督の『ナポレオン』*Napoléon*（1927 年）であり、そしてロシア人亡命組も『皇帝の密使』*Michael Strogoff*（1926 年、ヴィクトル・トゥルヤンスキー監督）といっ

たシネロマン社作品を手がけていった。

ナタリア・ヌーシノヴァは、「[フィルム・アルバトロス]は、その自立性と独自性を完全に維持したままフランス映画と接することとなり、フランス映画と同化することもなかった。こうして「アルバトロス社」は、設立してから最初の3年間は、実質的にフランス人監督に助けを乞うようなことはいっさいしなかったし、自社の映画作品はもっぱらロシア人によって製作された」と述べており、1924年にマルセル・レルビエがモジューヒンを初めて引き抜いて製作した『生けるパスカール』をして「アルバトロス社はフランス映画産業界への同化を開始した」としている(Noussinova 1989)。つまり、アルバトロス第二期にあたる1924年以降に、レルビエやエプシュタインといったフランスの若手監督たちに協力を仰いでからようやく、亡命組はフランス映画に同化する路線へと方向転換を図ったと整理しているわけだが、これはアルバトロスの商業路線に注目してみると映画史の現実にはそぐわない。

同化路線が1924年以降に始まったというヌーシノヴァの見解への反証として、1921年から23年にかけて製作されたシネロマン『秘密の家』が挙げられる。本作は、亡命ロシア映画人たちがフランスの連続映画の伝統と同時代の興行的路線を踏まえた上で、シネロマンの形式に合わせ、かつそれが見事に成功した佳作である。

3.2. 亡命ロシア人によるシネロマン『秘密の家』

『秘密の家』は、今では無名の大衆作家ジュール・マリー原作で、亡命ロシア映画監督の一人アレクサンドル・ヴォルコフが指揮をとった作品である。6時間半にも及ぶ超大作は10のエピソードから成っている。あらすじは以下である。イヴァン・モジューヒン演じる主人公のジュリアンは、レジーヌと結婚し、娘のクリスチアーネと幸せに暮らしていた。だが、レジーヌに片思いをしていたジュリアンの幼なじみコラダンが、彼を毘にはめ、自分が犯した殺人の罪を着せる。冤罪で20年の刑罰を受けたジュリアンは、途中で脱獄し、第一次大戦に志願する。戦後はサーカス団で生計を立てながら、真相を暴くために身分を隠してコラダンとともにいる妻子のもとへと戻る。最後は無事に証拠が見つかり、悪玉のコ

ラダンは罰せられ、ジュリアンと家族は平穏な暮らしに戻る。

このように本作は、ささやかな恋愛を描くメロドラマの第一エピソードに始まり、犯罪、アクション、裁判物、戦争物、サーカス映画といった流行ジャンルが盛りだくさんに詰まっている。フィヤードの連続映画の影響として、モジュールヒンの一連の変装も挙げられる。ファンタジーやコメディ、ブルジョワ・メロドラマなど相反するジャンルが混在した前衛映画の『火花する恋』とは異なり、『秘密の家』の物語上の統一感と連続映画としての完成度は高く、各エピソード間のつながりは滑らかで洗練されている。フィヤード時代の連続映画は、やや荒唐無稽な連結や主人公が危機の状態に陥ってエピソードが終わる構成が優先されていた。だが、シネロマン『秘密の家』は、複数のジャンルは混ざりつつもあくまでもメロドラマとして完結している。

このように本作は、大衆向きのメロドラマではあるが、イヴァン・ロシャコフの幾何学的な舞台装置にはアヴァンギャルドの大衆ジャンルへの浸透を見ることが出来る。さらに、殺人の証拠として写真が物語の重要な主題となっている点は、ラディスラフ・スタレヴィッチの帝政期アニメーション『映画カメラマンの復讐』*Местъ кинематографического оператора* (1912 年) を想起させ、かつジャン・エブシュタインの『6 1/2 × 11』*Six et demi, onze* (1926 年) に通じる主題系でもある。いずれも写真が真実を捉えているという、写真の持つ「ドキュメント」の性格を利用した主題の用い方である (武田 2008)。写真という主題系の軸という点から言えば、ヴォルコフのシネロマンは帝政ロシア映画から、自己反省的な契機を取り入れていたフランス前衛映画への系譜にあるとも言える。

3.3. シネロマン『レ・ミゼラブル』に主演した亡命ロシア人スター女優

『秘密の家』は、これに続くシネロマン『レ・ミゼラブル』とも物語上通底している。フェスクール監督のシネロマン『レ・ミゼラブル』は、冤罪とは言わないまでもパンを盗むというごく些細な罪で終身刑に処せられ、脱獄し、別人として生きることになるジャン・ヴァルジャンを描いた6時間におよぶ大作である。『秘密の家』の原作者ジュール・マリーはもともとヴィクトル・ユゴーの影響を受けた大衆作家だったことを考えると、原作から映画への影響関係の逆転の連鎖

と言えるのかもしれない。

新進の大衆作家の新聞連載小説が同時代に映画化されて人気を博したのは納得できるようにしても、やや隔世の感のある古典作品の映画化が興行的に成功したのは、これもまた亡命ロシア人女優のサンドラ・ミロワノフ（図2）の貢献なしには考えられないだろう。彼女はもともとディアギレフのバレエ団出身のバレリーナであったが、亡命後、フイヤードの連続映画にも出演してすぐにも人気を得ており、本作ではファンティヌとコゼットの一人二役を演じて大評判となった。主人公のジャン・ヴァルジャンと彼を追う警部ジャヴェールの確執を軸にし、最後にジャヴェールが自身の生きる指針と



図2
サンドラ・ミロワノフ

してきた正義感が脆く崩れ去るときのインパクトあるシーンは見過ごすことができない。そしてフェスクールの監督術も大いに評価されるべきであるとしても、ジャン・ヴァルジャンの演技はサンドラ・ミロワノフの影となっている。本作はアルバトロスの映画ではないが、一般のフランス映画に主演した亡命ロシア人スター女優の貢献もきわめて大きかったのである。

ここまでの評価を受けやすい前衛映画に比べて、従来あまり注目されてこなかった商業路線のシネロマン作品をとりあげ、亡命ロシア人映画のフランス映画の伝統や流行ジャンルへの接続・同化の例を確認した。以上の概要やアヴァンギャルド路線と商業路線のジャンル分類を踏まえた上で、次には物語内容とその映画の表象作用について具体的に分析を加えながら仮説を試みたい。

4. 「対象喪失」としての映画の表象作用

4.1. 祖国の喪失と虚構の帰還：『蒙古の獅子』の架空の国

本節では、亡命ロシア人映画の主題系に特徴を見出そうと試みる。主題系の問

題に関しては、ヌーシノヴァが亡命ロシア人映画と1930年代の詩的リアリズム映画とを比較した論考がある（Noussinova 1989）。亡命ロシア人映画では、主人公が何らかの形で追放され、無事に帰還するハッピー・エンドの形式が共通するとし、最終的には亡命者が祖国に迎え入れられるのを見たいという作り手の願望に応えたものであったと述べている。エンディングは対照的だが、この原型はのちに、外人部隊兵もしくは脱走兵として不可能な夢の実現に向けてその人生を捧げることになる詩的リアリズム映画の美学体系へ連なるものと位置づけている。

ここではヌーシノヴァの主張を踏まえた上で、彼女が取り上げていない作品にも視野を広げつつ、追放の主題だけではなく、祖国の喪失と自己の喪失の主題にも注目し、その補完がどのような形で映画的に実現されているのか見ていく。まずは祖国喪失の主題を軸にしたジャン・エブシュタインの商業映画『蒙古の獅子』を取り上げる。

モンゴルでクーデターを起こして失敗した王子がフランスに亡命し、フランス人女優アンナが彼を助けたことがきっかけで恋仲になる。ほどなくして圧政を強いていた王は亡くなり、二人はそろって無事に祖国モンゴルへ帰還するという物語である。この映画のシナリオにはモジュール自身も参加している。

イヴァン・モジュール演じるモンゴルの王子が、フランスでの生活に失望し、ありし日の自分を想起するシーンを見てみよう。西歐式の背広を着た王子が思い浮かべるのは、画面右側に二重露光として現れる、民族衣装に身を包んだ自分の本来の姿である。ここで私たちは、二重露光を用いた物語叙述にさらに二重の意味を読み取ることができる。一つはフィクションを担保する物語内容（映画内世界）の次元において、王子が祖国モンゴルと、ありし日の自分に強い郷愁を抱くという意味である。そしていまひとつは、映画外世界、すなわち現実の次元において、王子を演じる役者のイヴァン・モジュール自身が、革命勃発でやむなく去った祖国ロシアとそこに生きる自分を想起しているという意味である。パリにいる現実の自分と、幻影の分身とに分裂している王子は、モジュール自身の姿として捉えられる（図3）。続くショットでは、王子が映画内映画で王子自身のキャラクターを演じる映画ポスターが映し出され、“ロシア人俳優”という



図3
『蒙古の獅子』



図4
『蒙古の獅子』

オリエンタリズムを宣伝にも使うモジュール自身象徴化される（図4）。

現実と虚構の重合はその後のシーンでさらに深まる。亡命ロシア人の実際の体験をモンゴルの王子に重ね合わせ、彼らを受け入れたフランスを女優のアンナに擬人化しているとも見て取れるが、じつはそのアンナも出自はモンゴルであったことが途中で明らかとなる。アンナも、圧政のもと家族を殺され、パリに逃げてきたのであった。しかもこの恋人アンナ役を演じているのはモジュールの実際の伴侶であるナタリア・リッセンコである。仮面舞踏会で二人がマスクをするとき、すなわち素性を隠して匿名になったとき、アンナも同じ国出身であると王子に告白し、回想を始める（図5）。

このように、亡命ロシア人が出演している映画に関しては、現実の次元（＝祖国を失ってパリに亡命してきたイヴァン・モジュールとナタリア・リッセンコが演じている）が、本来は介入しないはずの映画内世界、すなわち現実が介入しようものならたちまちのうちにその「フィクションの体制」が崩れてしまう次元と共存しているのである。現実のレベルとフィクション



図5
『蒙古の獅子』

のレベルの二重性を内在化しつつ物語が成立しているという、特異な映画の表象作用が亡命ロシア人映画には機能していると言えよう。

亡命ロシア人映画の大多数が、いずれの主題系も何らかの「喪失」や「追放」を軸にしていることから、こうした現実と虚構の二重化作用を見出すことができる。『蒙古の獅子』に関しては、きわめて明快な形の二重化が確認できた。すなわち現実のモジュールヒンと同じく、物語上の王子も「祖国の喪失」を共有していたわけである。現実と映画の大きな違いは、現実のモジュールヒンは祖国に帰還することはできないが、映画内世界の「モジュールヒン」は、王子を演じることを通して祖国のモンゴルに帰還することができるという点である。しかも専制を敷いていた旧国王はすでに亡くなり、自身が新たな国王として君臨し、愛する女性とも結婚をするという理想的な形で帰還である。ここには現実における「対象喪失」を、映画内世界において埋めようとする補完の欲望が見てとれる。

4.2. 自己の喪失と補完：『秘密の家』の肖像画

この二重化作用のバリエーションが興味深く現れているのは、先にも挙げたシネロマン『秘密の家』においてである。オリエンタリズムやエキゾティズムの要素が何一つ見られない、ごく一般の大衆向けに成功した商業的娯楽映画においても、このような「対象喪失」とそれを補完する作用が働いていることを見ていきたい。

結論を先取りすると、本作では、イヴァン・モジュールヒン演じるジュリアン自身が映画内世界において「喪失」の対象となる。そしてジュリアンの「喪失」は、彼の「肖像画」という自己言及的な主題によって補完されるのである¹¹。

殺人の冤罪を着せられた主人公のジュリアンは、安らかな幸せの「家庭」＝「祖国」から追放され、囚われの身となった「モジュールヒン」自身である。刑務所で長年過ごし（ここでジュリアンは囚人番号となる）、脱獄し（囚人番号から匿名になる）、さらに脱獄の際の警察との争いからジュリアンは死んだこととなる。ジュリアンは、生き延びることができたのだが、ここで彼は匿名の人間から、もうこの世にはいない「不在」の存在となる。サーカス団に入り、続く第一次世界大戦の勃発により志願兵として入隊する。戦後になってようやく、年頃に

なった娘に会いに変装して我が家に戻る。ジュリアンの帰りを一途に待つ妻と娘は、ジュリアンの肖像画を本人のように大切に保管している。二人に怪しまれつつも、なかなか素性を明らかにしないジュリアンが、とうとう自分の正体を明らかにするときは、まさしくこの肖像画を娘から突きつけられたときである（図6、7）。ここでは肖像画が物語叙述上の重要な契機となっており、ジュリアンの代理であった絵画が彼の正体を明かす動機となっている。

本作では、写真のドキュメントの機能と絵画（肖像画）の代理の機能とを、媒体を異にすることで巧妙に使い分けている。勧善懲悪のメロドラマにおいて、悪玉のコラダンは写真のもつ証拠作用（「ドキュメント」）によって正体を暴かれる。他方でジュリアンは、絵画に描かれた自分自身にアイデンティファイされることで、本物の自分、本来ありえた自分を取り戻すことができる。だが、ここへ現実の次元が加わるとこの肖像画の意味作用は変容する。ジュリアンを演じるイヴァン・モジューヒン自身は、本来ありえた自分、すなわちロシアで映画スターとして活躍を続ける自分を取り戻すことはできないという現実が常にあるのだ。祖国という対象の喪失を、物語内容のなかで祖国への帰還を実現することで補完していた先の例とは異なり、ここでは「自分自身の喪失」を、映画内世界において補完しているのである。



図6
『秘密の家』



図7
『秘密の家』

5. おわりにかえて：不在のままの自己、彷徨するパスカル

このように、亡命ロシア人が抱える対象喪失の主題は、商業路線と前衛路線とを明確に切り分けずとも共通して見られるものであった。フランス人の俳優が演じる、同じく自分を喪失するジャン・ヴァルジャンを描いた『レ・ミゼラブル』は、映画内世界の物語内容の次元を維持しているものであり、それは通常の映画のフィクションの体制の有りようを保持している。そこに現実世界の次元がレイヤーのように重なるのは、亡命ロシア人映画ならではの「物語的逸脱」なのである。

こうした自己の不在の構図は、フランスの前衛映画監督マルセル・レルビエが手がけた映画『生けるパスカル』にも指摘できる。故郷のミラノで起きた事故死と間違えられ、死んだことにされたパスカルは、まったく名前を変えてローマへ赴き、新たな人間として生きることを決意する。だが、ローマで出会った女性と結ばれることを願うも、身元証明書がないことでパスカルはさまざまな障害に当たる。「死んでいること」に疲弊してきた彼は故郷に戻るが、元の妻が親友と結婚し子供まで設けており、ここにも自分の居場所を見出すことはできなかった。最後の場面では、自分の墓石の前にして軽快な歩調で新たな人生を歩み始めていく（図8）。そしてパスカルは、身元保証がないままに、逃亡した先のローマで出会った女性と結婚する、というエンディングが暗に示される（図9）。この結



図8
『生けるパスカル』より、
自身の墓石の前に佇むパスカル



図9
『生けるパスカル』のラスト・ショット

末はピランデッロの原作とは異なる。

パスカルと同じくイヴァン・モジューヒンは、現実においても、故郷から追放されたまま本来の自分自身を取り戻すことはできず、新天地パリで新たな人生を歩んでいた。モジューヒンは、「対象喪失」＝「祖国喪失」＝「自分自身の喪失」をあらかじめ常に抱え込んでいることになる。原作を変更した、唐突な印象を与えるこじつけのようなこのハッピー・エンドは、本来の自己が不在のまま、彷徨い続けるほかない祖国なきパスカル＝モジューヒンそのものを象徴化しているようである。そのハッピー・エンドも、虚構の「記念品／記憶 Souvenir」（図8）として、フレーム内フレームに閉じ込められたまま溶暗していくのみだ。

※ジャン・エブシュタインのDVDボックスを提供していただき、本テーマへのご意見を下さった武田潔先生にお礼を申し上げます。

注

- ¹ 亡命ロシア映画人のフランスにおける活動はアルバトロス社に限られるものではない。ロシア人スターたちはアルバトロス以外の製作会社や監督の映画にも出演したし、名もない亡命ロシア人エキストラの活躍なしに実現しなかった映画もある。とりわけ『ナポレオン』にはクレジットされなかった1500人もの亡命ロシア人エキストラがその製作に協力していた。エキストラや、文学や演劇など映画以外の他領域の文化人に及ぼした影響は、Ianguirov (2000) や毛利 (2003) に詳しい。
- ² フランソワ・アルベラによると、本作の前年に「9月11日の夜」*La Nuit du 11 septembre* (ドミニク・ベルナル＝デシャン監督) が製作されたが、検閲のため公開は1922年となり、アルバトロスの映画目録には載っていない (Albera 1995, p. 171)。この映画には帝政期ロシアの映画スター、ヴェラ・カラーリが主演しており、2009年に上映されたものの一つである。検閲の理由は不明だが、悪を体現し、犯罪の限りを尽くす不気味な吸血鬼の登場や、二重人格や分身の主題を扱った本作は、帝政ロシア映画に特有のいわゆる不健全な物語傾向である。ただし最後はハッピー・エンドである。
- ³ その後パリからドイツへ行った亡命ロシア映画人もいる。1920年代のドイツでは表現主義映画や、映画におけるオリエンタリズムやエキゾティズムの主題が流行していた。フリッツ・ラング監督の『ハラキリ』(1919年) やアレクサンドル・ヴォルコフ監督の『東洋の

秘密』（1928年）はその代表例である。後者の監督ヴォルコフと舞台装置を担当したイヴァン・ロシャコフはパリからの亡命組であった。モジューヒンも後にベルリンへ移動し、トルストイ原作『ハジ・ムラート』の映画化である『白魔』（1929年、ヴォルコフ監督）等に主演した。本作は歴史的ドラマというよりも通俗的な恋愛メロドラマの要素が強くなっている。とりわけモジューヒンの野生味あふれる演技と表情は、同時代のドイツ俳優にはない魅力であり、コーカサスの「白い悪魔」と呼ばれたハジ・ムラートを体現し、人気を得た。コーカサスの荒々しい山脈が舞台となる本作は、エキゾティズムの要素に加えて、レニ・リーフェンシュタールやアーノルト・ファンクらによる同時代の山岳映画の流行にも乗じていたとも考えられる。ドイツにおける亡命ロシア人映画のオリエンタリズムの側面についてはメリニコワ（2012）の論考がある。なお、祖国に戻った亡命組には、ヤーコブ・プロタザーノフがいる。プロタザーノフはソ連でSF映画『アエリータ』を製作した。

- ⁴ その後、第二次大戦勃発により、新たにアルカムという会社として再設立される。
- ⁵ この間のフィルモグラフィは以下を参照されたい（Albera 1995, pp. 171-175.）。
- ⁶ 一般興行される長編劇映画で前衛的な試みを実践していったガンス、レルピエ、エブシュタインらを第一のアヴァンギャルド派とし、物語を伴わない前衛映画を目指した純粋映画やダダ・シュルレアリスム映画を第二のアヴァンギャルド派とし、それ以後のドキュメンタリー中心の活動を第三のアヴァンギャルド派とする分類もある。「印象主義」と括ることへの批判やより正確な分類をめぐる議論については以下を参照されたい。Abel 1984, pp. 279-294. 本稿では、前衛的实践をめぐる厳密な区分けは行わず、1920年代のフランス映画全般における前衛傾向と捉え、主として Abel が述べているところの「ナラティブ・アヴァンギャルド（物語叙述の前衛）の映画実践」（ibid. p. 279）をした劇映画作家に重きを置いている。
- ⁷ ロシアにおける映画産業は、1896年にサント・ペテルブルグとモスクワでリュミエール兄弟のシネマトグラフが公開されたことに端を発する。リュミエール社の撮影技師らがロシアを拠点に映画製作を開始し、つづいてフランスの大手製作会社パテヤゴモンがモスクワに支社を設立、1908年頃までは映画大国フランスがロシアの映画市場を支配下に置いていた。同時期にロシア国産の映画製作は始まるものの、第一次世界大戦開戦までは依然としてフランス映画をはじめとする外国映画がロシア映画市場に高いシェアを保持していた。
- ⁸ ロシアン・エンディングや帝政ロシア映画の詳細については拙著『映画の胎動：1910年代の比較映画史』（人文書院、2016年）第3章を参照されたい。
- ⁹ ほかに『パリのハーモニー』*Harmonies de Paris*（1928年、ルーシー・ドゥラン監督）は都市シンフォニー映画とも呼ぶ短編であり、ルネ・クレールの『眠れるパリ』を想起させる。『カリオストロ』*Cagliostro*（1929年）は、ドイツ人映画監督のリヒャルト・オズヴァルトが手がけた。1930年代にはジャン・ルノワールも監督をつとめているし、脚本や助監督まで広げるとじつに多くのフランス映画人がアルマトロスに関わっていた。
- ¹⁰ 岡田（2015）の論考では、舞台装置や映画ポスターの観点から1930年代のフランスにお

ける詩的リアリズム映画へのミッシング・リンクとして、亡命ロシア人の舞台装置家の貢献を再評価している。

¹¹ 映画における肖像画の機能については武田（2010）に示唆を得た。

参考文献

- Abel, Richard, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Albera, François, *Albatros: des Russes à Paris 1919-1929*, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995.
- Fescourt, Henri, *La foi et les montagnes ou le septième art au passé: histoire vécue du cinéma français de 1895 à 1955*, Paris: éditions d'aujourd'hui, 1979[1959].
- Languirov, Rachid, “Autour de Napoléon: l'emprunt russe,” *Abel Gance: Nouveaux regards*, sous la direction de Laurent Véray, 1895: *Ruvue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 31, Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Octobre 2000, pp. 213-238.
- Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film: A Study of the Development of Russian Cinema, from 1896 to the Present* (Third Edition), Princeton: Princeton University Press, 1983[1960].
- Nooussinova, Natalia, “Les Russes en France,” *Le Cinéma Russe Avant la Révolution*, Paris: éditions de la Réunion des musées nationaux, éditions Ramsay, 1989.
- Powrie, Phil (avec Eric Rebillard), “Marcel L'Herbier au carrefour des avant-gardes: Feu Mathias Pascal et le dédoublement,” *Marcel L'Herbier: l'art du cinéma*, sous la direction de Laurent Véray, Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2007, pp. 79-90.
- Tedesco, Jean, “Le brasier ardent,” *Cinéa*, n. 94, 15 Juin 1923, pp. 6-9.
- “Albatros,” *Catalogo/Catalogue 2009* (Le Giornate del Cinema Muto, XXVIII edizione, 3-10 ottobre 2009), pp. 69-90.
- “Cinéa interroge Ivan Mosjoukine,” *Cinéa*, n. 94, 15 Juin 1923, pp. 10-15.
- Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, sous la direction de François Albera et Jean A. Gili, 1895: *Ruvue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 33, Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Juin 2001.
- 岡田秀則「パリのロシア人：アルバトロス社の興亡とフランスの映画美術」、天野知香編『西洋近代の都市と芸術 第三巻 パリⅡ：近代の相克』竹林社、2015年、228-241頁。
- ジョルジュ・サドゥール（丸尾定・村山匡一郎・小松弘訳）『世界映画全史9 無声映画

- 芸術の成熟：第一次大戦後のヨーロッパ映画 [1] 1919-1929』国書刊行会、1998 年。
- ジョルジュ・サドゥール（丸尾定・出口丈人・小松弘訳）『世界映画全史 12 無声映画芸術の成熟：トーキーの登音 1919-1929』国書刊行会、2000 年。
- 武田潔「見ることの顕現：映画作品における写真の形象について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第 53 輯・第 3 分冊、2008 年、17-32 頁。
- 武田潔「「開かれた窓」からの問いかけ：映画作品における絵画の形象について」『演劇映像学 2009』第 1 集、2010 年、303-332 頁。
- メリニコワ・イリーナ「1920-1930 年代のヨーロッパ映画における亡命ロシア人とロシアのイメージ」『言語文化』14-4、同志社大学言語文化学会、2012 年、353-376 頁。
- 毛利公美「鏡の牢獄から抜け出して：ナボコフと 1920 年代亡命ロシア社会における映画エキストラ」『Slavistika：東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究年報』18、2003 年、86-102 頁。
- ルイージ・ピランデッロ（米川良夫訳）『生きていたパスカル』福武文庫、1987 年。

参考映像

- French Masterworks: Russian Emigrés in Paris 1923-1928, Five Iconic Films* Albatros Productions, Flicker Alley, 2013. (Booklet: Lenny Borger, “From Moscow to Montreuil: The Russian Emigrés in Paris: 1920-1929,” pp. 3-12.)
- Jean Epstein chez Albatros*, Cinémathèque française, 2014.
- La maison du mystère*, Flicker Alley, 2015. (Booklet: Lenny Borger with David Robinson, “The Art Film as Serial: La maison du mystère,” pp. 2-11.)

ベールイという書物の襞を巡って： 「旅行記二部作」についての試論

東 和穂（東京大学大学院博士後期課程）

序論 『旅行記』、『アフリカ日記』における三つの層

ロシア象徴主義運動における理論的指導者の一人アンドレイ・ベールイは、1910年末から翌11年の春に掛けて、妻アーシャ・トゥルゲーネヴァと共にイタリア、チュニジア、エジプトを巡る東方旅行を行っている。ベールイはその後、旅行中に書き溜めた雑多な印象記を推敲してまとめた上で、11年後の1922年、『旅行記第一巻 シチリアとチュニス』という形で出版するが、予定していた第二巻を生前に出すことは叶わなかった。「旅行記」第二巻の原稿は長い間文書館に眠っていたが、1994年によくC・ヴォローニンの校正によって、「Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.» 第一号に『アフリカ日記』という題で発表された。『旅行記』はイタリアとチュニジアでの旅を、『アフリカ日記』は前者に載らなかったチュニジアでの見聞とカイロでの旅を扱っている。小論ではこの二冊を基に、ベールイという文学者の或る側面に光を当ててみようと考えている。

ベールイとアーシャの旅の行程を簡単に説明しておくと、彼らは1910年11月26日（グレオリオ暦では12月9日）モスクワを出発し¹、ワルシャワ、ウィーン経由でヴェネツィアに入って、そこに数日間滞在した後、再び汽車に乗って、今度は真直ぐナポリに向かい、そこから船でシチリア島に赴く。シチリアには12日間滞在していたが²、この年の末には旅客船でチュニスに向かい、結局そこ

には（途中で近郊のラデスに移りつつ）二ヶ月半に亘って滞在することとなる³。3月になるとベールイ夫妻は再び船に乗って、マルタに向かうが、そこでエジプト行きの旅客船に乗り換えることが出来なかったのも、ドイツ人船長の好意により貨物船に同乗させて貰い、エジプトのポートサイドまで船旅をする。そこから汽車でカイロに入った二人は、同地に一箇月ほど滞在しながら、近郊のギザ、メンフィス、サッカラなどの遺跡を訪問した後、4月には（イエルサレムを含む）地中海東部沿岸の名所旧跡を駆け足で訪れながら、帰国の途に就くこととなる。ベールイとアーシャがオデッサ港に上陸したのは4月22日のことだ⁴。実に四箇月半に亘る旅行であった。

この旅それ自体は、むしろ有り触れた観光旅行であったと言って良い。ヴェネツィア、シチリア（基本的にはパレルモとその周辺）、チュニスとラデス（途中で南方にある古都カイラワーンも訪問している）、カイロといった滞在先を見ても、イタリアでフィレンツェとローマを一瞥もせずに通り過ぎているのが珍しい位で、当時既に国際的な観光地として知られていた場所ばかりである（ちなみにカイラワーンは、ほぼ同じ時期にパウル・クレーやアンリ・マティスも訪問している）。とは言え、そこから生まれた二巻の「旅行記」（以下では『旅行記』と『アフリカ日記』をまとめて論ずる際、「旅行記二部作」と呼ぶことにする）は必ずしも尋常な旅行記ではない。

それは「旅行記」であるため、当然旅の行程を記述していくのだが、明確な目的を持った旅でもないため、実際にテキストの大部分を占めているのは、旅に触発されて生じる様々な随想や感懷である。それは内容的には三つの層に分けて考えることが出来る。まず最初に目に付くのは、同時代（時にはプリニウスやゲルテといった過ぎ去った時代）の様々な文献から引かれた膨大な情報である。それは民族学、地理学、歴史についての研究書、或いは探検記、旅行記といった幅広い領域に跨っており、時に直接、時には要約という形で引用される。問題はそういった情報が、必ずしもベールイ自身の体験の補足という形で引用される訳ではないということで、例えばナイル川上流の自然環境やそこに住む様々な民族について長々と叙述される箇所などは⁵、謂わば空想上の旅を描いた所で、彼自身の旅行とは直接の関係を持たない脱線である。勿論こういった情報にしても、旅

行の際、ベールイの興味を引いたと考えるなら、「旅行記二部作」の一部と見なすことは出来る。しかし様々な事情に妨げられ、『旅行記』は旅行から11年後の1922年にようやく出版され、『アフリカ日記』に関しては、結局、彼が生きている内には刊行することが出来なかったという事情もあってか、ここには事後的情報も多く入り込んでおり、必ずしも旅の途中で見聞きしたり、考えたりしたことに限定されていない。つまり「旅行記二部作」は、アンドレイ・ベールイという作家が旅を通して経験したことの記録というに止まらず、その旅の前、旅の途中、そして旅の後で彼が読んだ書物の情報、及びその読書を通して彼が思考したことをも記録することを目指しているかのようなのだ。そこでは実際の旅と書物を通して行われた空想上の旅とは、ほとんど同じ重みを持っている。

こういった百科全書の側面、膨大な情報への執着は、エドワード・サイードがオリエンタリストと呼んだ人々のそれに良く似ている。サイードは中東の社会や文化を研究してきた欧米人（即ち「東洋学者」）がアラブ人に対して向ける、不公正かつ本質主義的な眼差しを批判して、そういった傾向や態度を「オリエンタリズム」と呼び、中東にまつわる欧米人の言説がこの「オリエンタリズム」によって汚染されていることを、その著書『オリエンタリズム』において糾弾しているが、ベールイの銜学的側面にはまさにこういった傾向が潜んでいる。「旅行記二部作」の百科全書的側面はまさしく「著作と著者を引用するシステム⁶」であり、「引用句やテキストの断章、オリエントに関する他の著作からの引用、過去に思い描かれたイメージの断片、または、これらすべてのもののアマルガム⁷」というオリエンタリズムの定義にぴったり当て嵌まるばかりではなく、サイードが批判しているオリエンタリストの一人E・W・レインの文体的特徴の一つ「途中に挿入される異例の細部描写^{ディテール}が物語の流れを突然追えなくさせる⁸」という性格—とも一致している。しかもベールイの場合、実際にエジプト社会を詳細に研究しているレインとは異なり、単なる観光客としてチュニスやカイロを訪問しているに過ぎないのだから、それだけに一層、そのスクラップブックを思わせる雑多で断片的な情報の羅列は異様な印象を与える。もっとも、サイードはネルヴァルやフローベールといった作家の中東体験について論じている箇所、彼らが「古典から、近代文学、専門的なオリエンタリズムの著作に至るまでの広範

な読書によって、準備万端整えたうえでオリエントにやって来た⁹⁾」と書いているので、或いはこういった態度は、当時の欧米の知識人においてはそれほど例外的ではなかったのかもしれないが、それにしても自分では訪れたこともないトンプクトゥについて丸々一節を費やして論じている（と言っても、それは研究書の引用・要約からなっているのだが）パールイはかなり極端な事例になるであろう

¹⁰⁾

第二に目に付くのは、文化哲学的側面である。パールイはイタリアから北アフリカを巡る旅の途上で出会った異文化に強い興味を抱き、それらについて様々な思考を巡らせている。ここで面白いのは、パールイが見ているもの、或いは見ようとしているものが、一貫して非近代ヨーロッパ的なものであることである。ヴェネツィアにおいてさえ、ビザンツ様式の典型であるサン・マルコ大聖堂を特に詳細に論じ、シチリアでは（宮廷でムスリムも活躍したという）オートヴィル朝、ホーエンシュタウフェン朝時代（おおよそ11世紀半ばから13世紀半ば）に大いに関心を寄せ、チュニジアやエジプトにおいては現地の伝統文化と近代文化を比較して、前者に肯定的な評価を与えることも稀ではなかった。だがパールイ自身は自分がヨーロッパ人であることに全く疑問を抱かず、（ブルジョア文化への侮蔑感を隠さないとはいえ）あくまでヨーロッパ中心主義的な視点から異文化を眺めている。チュニジアやエジプトは、専ら偉大な過去の遺産といった観点から評価され、その偉大な伝統を保持している限りで称賛されている。これはつまりサイドが「アラブの永続性¹¹⁾」と呼んだ性質であり、植民地化に適応しようとしている現地人に対しては、概ね冷ややかな視線が注がれている。この場合「文化」というのは、既にその独自の生命を終えた、遺跡や化石の如きもののなのである。

もう一つ気になるのは、パールイは旅行から帰った1912年以降、ルドルフ・シュタイナーの創始した人智学の信奉者となるのだが、「旅行記二部作」のテキストにもその影響が及んでいることである。それは既にナポリにおいて、聖杯伝説に関係して Calot Bobot という、恐らくは人智学の術語であろう語が言及されていることから窺うことが出来るが¹²⁾、シチリアではフリードリヒ2世を巡る物語、エジプトではサラディンを巡る物語という形で発展していくこととなる。

問題は往々にして、こういった物語に史実を捻じ曲げる傾向があることである（ベールイ曰く、サラディンはフリードリヒ2世を神殿騎士団の陰謀から救ったということだが、1193年に死んでいるサラディンが、1194年に生まれているフリードリヒをどうやって救出するのだろうか？¹³⁾）。こういった傾向は、ベールイの文化をめぐる論考を「文化哲学」と呼ぶことを躊躇わせる。

更にベールイが対象としている「文化」は、近代ヨーロッパ人にとって評価し易い文化—言い換えれば、高度な都市文化—に限られており、その担い手はキリスト教徒、もしくはムスリムであった。それゆえここから外れた生活様式を持った人々は、勢い「野蛮人」と見なされる他なく、独自の文化として評価されることはない（とは言え、ナイル源流の「人食い人種」の村落がいやに詳細に描写されていることから見て、そのイメージは彼の中の何かを刺激したのであろう¹⁴⁾）。ベールイはこうした「野蛮人」を単なる未開人ではなく、高度な古代文化が退廃化したものとして捉えており、ここにはシュタイナー的な歴史観だけではなく、当時ドイツ語圏で影響力を持っていた「文化圏説」や¹⁵⁾、恐らくニーチェから来ていると思われる独特の循環史観も窺うことが出来る。一つの文化が完成され、生命力を失って凝固した後に、退廃化という過程を経て再生するという循環史観は、初期の論考「言葉の魔法」などにも見られ、興味深いものではあるのだが、そこに他者の言説が色濃いことが気になる所だ。

三番目に重要なのは、美学的側面である。ベールイは旅の先々で目にした様々な事物について、それらを目敏く捉え、記述し、美学的観点から分析していく。そこで取り上げられるものは、所謂「芸術作品」に止まらず、異国の自然環境や民衆の日常生活の中で生きている日用品、人々の立ち居振る舞いにまで及んでいる。以上のような三つの層—情報の羅列、文化哲学的解釈、美学的解釈—は、互いに補い合う面もないことはないのだが、やはり一つにまとまっていないという印象は否めない。私見では、他者の言説の断片からなる百科全書的側面、他者の言説の影響をかなりの程度被っている文化哲学的側面に比べて、この美学的側面は感覚的知覚に基づいている分、アンドレイ・ベールイという作家の独自性がより多く現れているように思う。それゆえ小論では、以下にベールイが取り上げた美的対象を順に指摘し、必要に応じて彼の文化哲学も参考にしながら、それにつ

いて考察した上で、最後にベールイの「旅行記二部作」が孕んでいるその断片性について、暫定的な結論を述べてみたい。

第一章 ヴェネツィア：石に吹き込まれた息吹

ここからはベールイとアーシャが滞在した町ごとに、そこでベールイが特に目に留めたものを挙げていくこととする。彼はヴェネツィアではサン・マルコ大聖堂に感銘を受けつつも、それに対して「マルコのドームには、ムスリム・モスクのドームから来ている何かがある」と言い、それに対して、

キリスト教建築の中心は一精霊の中にある生命の中心であり、目に見えない中心である。後にそこから新たな哲学思考が飛び出し、新たなキリスト教音楽が飛び出してくる。この中心はロマン主義的中心である。石でそれを覆うことは出来ない。まずは石に魂を染み込ませ、受肉させねばならぬ。大聖堂の石に魂を吹き込むこと―それが音楽だ。端正な讃美歌と漫ろ歩きするオルガンは、建築を霊へと気化させたものだ¹⁶。

と述べている。この箇所のすぐ後で、「ゴシック聖堂にはドームがない。そこでの中心は霊的なものだ。それはリズム、讃美歌、オルガンである¹⁷」と述べている所から見て、彼の理想とするキリスト教建築はゴシック様式なのだろうが、ここで重要なことは、石造の大聖堂を完成させるのが「目に見えない中心」であり、それは具体的には音楽である、とされていることである。謂わば、目に「見える」ものと目に「見えない」何かが結合することで、美学的に完全なものが達成されるのである。これは「旅行記二部作」の全体を通して見られる考えであり、その美学の中心命題であると言って良い。

ベールイは更にサン・マルコ大聖堂の大理石の表面に目を留め、そこにある微妙な色調を称える。

ヴァシーリー・ローザノフは、サン・マルコ大聖堂の大理石の荘厳さを見事

に描き出している。これらの大理石の言い表し難い色合い、古の賢しき色合い—そこでは煤が石を腐食し、空気の作用が大理石の表面に、言い表し難い色調という化学変化を呼び起こしている—「ほんの微かに」。この「ほんの微かに」なしには、天才の創造もなかった。そしてこの「ほんの微かに」を、諸世紀という軽やかな筆で大理石の表面に作り出した天才は、建築家ではなく…気候、ヴェネツィアの自然なのだ。それは風景のゴブラン織りを作っているのだが、こうしたものを自慢出来るのは、ゴブラン織りの創設者たちぐらいだろう…¹⁸。

ここでベールイが称賛しているのは、サン・マルコ大聖堂の一部分としての柱や壁と言うよりは、その表面にヴェネツィアの気候が長い時間を掛けて作り出した独特の色調である。実はベールイが「旅行記二部作」において取り上げる美的対象は、常に非タブロー的なものである。つまりそれは近代人としての自意識を持った「芸術家」が作り上げた、完成され、閉じた「作品」ではなく、周りの環境と一体化したものとして捉えられたものであったり（この場合の「ほんの微かに」のように）、或いは生活の一部であったり、或いは先程取り上げたサン・マルコ大聖堂のように、それだけでは未だ完成されておらず、そこに何かが付加することで（サン・マルコ大聖堂の場合は、そこに音楽が鳴り響くことで）完全なものとなるのである。

第二章 シチリア：モザイクの「微笑み」

さてヴェネツィアから再び汽車に乗ったベールイは、ナポリ近郊でこれまでとは違った雰囲気を感じる。彼の言い方に従えば、「ここでヨーロッパの土壤は急激に掘り崩される…アフリカという深淵において¹⁹」ということだが、つまり彼にとってアフリカ大陸は、既にナポリの辺りから始まっているのだ。そしてそのナポリから見て更に南にある、シチリア島の中心都市パレルモで彼が見出したのは、「二つの土壤—ヨーロッパの土壤とアフリカの土壤—の混合²⁰」であり、「両極端の結合²¹」が作り出した「無様式²²」であった。それは以下のようにも表現

される—

シチリア全体が東方の豪華な装飾であり、実の所、それがどうにかイタリアに編み込まれているのは、全くの偶然である。三つの音が響いている。イタリア・ルネサンスは交響楽の高みを響かせている。しかしアラビア装飾はここでイタリアと結合して、交響曲の音階にボロディン風の甲高い管弦楽法を導入している。他方でビザンツはイコンによって、カトリックには異質な東方教会の讃美歌の響きを編み込んでいる。この三つの音の融合—パレルモ様式—とは分裂の様式であり、それは様々な調性の上を、不安定に跳躍していく…スクリャーピンの音楽のように²³。

ベールイは「旅行記二部作」において、至る所にこういった異質な文化の混合を見つけ、それに対して辛辣な評言を浴びせるのだが、ならば混じりけのない純粋な文化（仮にそういったものが可能だとして）が望ましいのかと言うと、ことはそう単純ではない。というのは、（彼自身そうは明言していないものの）恐らくベールイにとっては、近代ヨーロッパ文化そのものにそういった要素があり、混合文化への批判は異国の風物を迂回した上で、自分たち自身にも向けられているからだ。とはいえ、この状態はやはり彼にとって望ましいものではなく、それを解決している見事な例を、彼はモンレアーレ大聖堂のモザイクに見出す。

ここで興味深いのは、ベールイがモンレアーレのモザイクの魅力を定義する際、まずゴーゴリの笑いについての議論から語り起こしていることである。彼はメレシコフスキーの「ゴーゴリと悪魔」におけるゴーゴリの「笑い」についての議論を「素朴な言葉のバロックに過ぎない²⁴」と切って捨て、「笑い」の再定義を試みる。

ホメロスの哄笑とは何か？それははらわたの絶叫である。嘆きとは何か？同じく絶叫である。二つの相反するもの、二つの本性、二つの深淵が融合して—笑いとなる。それゆえゴーゴリは我々に対して、自分の笑いを笑いではなく、涙を通した笑いと呼んだのだ。彼は哄笑と嘆きを第三のもの、微笑みへと結合し

ようとしている²⁵。

ここでパールイは、しばしば感傷的な意味で解釈されることのあるゴーゴリの「涙を通した笑い」を、両極端にあるものを結合したものとして捉えている。そうして「ここではモザイクの中でだけ、哄笑と嘆きが結合して、光の微笑みとなっている²⁶」と言って、シチリア文化の分裂がモザイクにおいてのみ克服されていると見るのだ。『旅行記』のもう少し先の箇所では、モザイクの美が今度は月に譬えられる。

同じように三月の三日月の若々しい銀色の光は、円い月を縁取ることで、微かに照らし出された全体を時に我々に見せてくれる。照らし出され、微かに認められる暗い月もまた、照らし出された部分ではある。月の二つの側面（鎌と円）が、我々には統一されて見えるのだ。それゆえ若々しい春の、銀色の鎌は、我々には物悲しい微笑みに見える²⁷。

ここで言われているのは、三日月の燐光が見えない筈の円い月全体を、あたかも「見えるかのように」感じさせるという現象である。はっきりと「見える」ものはあくまで三日月だけなのだが、そのぼんやりした光が円い月の存在を感じさせるのだ。先程述べた「微笑み」もそういった意味で理解されなければならない——つまり実際のシチリアにあるものは、あくまでホメロスの哄笑（パールイはそれをパレルモ郊外のバゲリーアに林立する奇怪な彫刻群に見る）と嘆き（彼はそれを同じくパレルモ郊外の、ミイラの立ち並ぶカプチン会修道院に見る）という両極端に過ぎないのだが、それがモザイクという芸術においてのみ統一されていると言うのだ。そしてこのモザイクにおいて重要なものは、特定の色彩ではなく、光の働きである。彼は言う。

モザイクの色合いは明るく、無色である。思うに、モザイクの中には色が無い、というのは普通色というものは、色合い——（色彩の）屈折が作る揺らめき——が持つ生命ではないからだ。それゆえ夕映えの中に赤い色はないのだ。自然

の中で我々が愛しているものは全て、微妙な色調である。この色調の統一は、自然の身振りの中にある。自然とは愛の微笑みの如きものだ。我々が色によって与えるものは、微笑みを作り出す筋肉の収縮である。それは哄笑、もしくは号泣であったり、自然の微笑みの一瞬の痙攣であったりする。それゆえ色絵具とは、輝く自然の色合いの上の風刺画である。外光なるものは、都会のノイローゼ患者が考え出した空虚な虚構であり、点描法もそうだ。絵画は色彩の芸術ではない。それゆえ画家が用いている絵具の中に、純粋な色彩はないのだ。くっきりした輪郭線を無数の点に分解しようという欲求が示しているのは、全くの先祖帰り、モザイクへの回帰だ²⁸。

この少し後でバールイは「それゆえ絵画とは、色彩に還元されることのない芸術である。絵画には別の課題があるのだ。それは色合い、即ち輪郭線が作るプロットと色彩からなるまとまりである²⁹」と言うのだが、これを画家に対する提言と呼ぶことは出来ないだろう。ここで彼が問題にしているのは、明らかに近代的なタブローではないからである。これは絵画論と言うよりは、ヴェネツィアにおいてゴシック聖堂と音楽について言われていたことと同じように、或る美学的認識の在り方についての考察である。モザイクそのものは、色ガラスやタイルを張り合わせて装飾や様々な事物（モンレアーレならば、キリストや天使、聖者たちなど）を描き出したものに過ぎない。しかしそこに光が射し込むことで、えも言われぬ色調、色合が生じる一つまりこれもまた閉じた「作品」ではなく、周りの環境と一体化して受容されることで、初めてその効果を発揮するものなのだ。

ところでバールイは、モザイクが生み出す光の揺らめきを、人間の眼差しにも譬えている。

顔—この顔の名状し難さはどこから来ているのだろうか？ 目の中だろうか？ 目の中の何だろうか？ それは眼差しの一瞬の輝き、揺らめきの中にあるのだ。この揺らめき、心を打つ魅惑的な目の力なしには、目もまた存在せず、あるのは目ん玉だけだ。

（目の前にある）眼差しとは、美しい色彩を放つ光だ。眼差しとは完全さ、

我々の中にある全てを合計して得られる捉え難いものだが、目（もしくは目ん玉）とは、この完全さを抽象したものだ。同じようにモザイクの中では、完全さ、もしくは光が、色鮮やかな光の移ろいによって語っている。つまりモザイクの神秘とは、眼差しの神秘的なのだ。これに対してモザイクの色とは、ここには茶色いのが、あそこには青いのがといった、目ん玉に過ぎない³⁰。

勿論、ここでも実際に見る人の目の前にあるものは、他者の顔であり、その「目ん玉」に過ぎない。しかしその眼球の「一瞬の輝き、揺らめき」の中に我々が見るものは、単なる光の反映ではない。それは言うなれば、他者の魂であり、全人格である。この眼差しの揺らめきは既に述べた月の比喩をもう一度用いるなら、三日月のようなもので、そのぼんやりした光から円い月が浮かび上がって見えるという訳だ。これに良く似たことを、ドイツの社会学者ゲオルク・ジンメルが肖像画について述べている。

これで肖像画家の創作の謎もあるいは解きあかされるかもしれない。画家に与えられているのは外見だけであり、モデルとなる人間の魂の状態について何かを知る可能性は往々にして与えられていない。にもかかわらず画家は、あくまでこの魂の像から出発して容貌を構築し、最後にはこの容貌がその像を完全かつ明瞭に表現するところまでいかねばならない。外見は魂を生み出さねばならないが、その魂はまた外見を生み出さねばならないのだ。そしていまや、この循環がときほぐされる。容貌が魂のシンボルとなりうるかぎり、魂とは容貌の統一的連関以外のなにものでもない。目でさえも、それが周囲の環境から切り取られてしまえば、何の表現力ももちえないだろう。そして同じことは顔のあらゆる要素について当てはまる³¹。

ジンメルは更にこうも言っている。

いろいろな特徴間の連関が、ある一定の焦点に絞こまれ、納得のいく必然性に達するやいなや、ひとつの魂としての様相を帯びることになること、さな

がら可視的な要素間の関係のなかから魂が結晶のように析出してくること一言うまでもなくこれこそ芸術家の造形にとってもっとも高い価値をもつ出来事だ³²。

ジンメルによれば、この「容貌の統一的連関」を作り出して提示するのは画家だが、それによって自己の内に潜む「魂の統一」を活性化させ、それを肖像画へ投影することで、描かれたものの中にその「魂の統一」を見出すのは、あくまで個々の受容者である。しかもジンメルは別の箇所では、こうした「容貌の統一的連関」を「アラベスクの個々の曲線のあいだに見られるのと同じような表層的要素間の相互正当化³³」とも呼んでおり、そこから見て、こうした美学は肖像画のみならず、装飾美術にも（言い換えれば、非タブロー的な美術にも）応用出来ることが分かる。これに対して、ベールイの「微笑み」を巡る議論は、事物の表層に「統一的連関」を見出そうとする点ではジンメルの美学に似ているが、それが「芸術作品」以外の事物にさえも拡張されている点では、より徹底したものである。

ところで、ベールイは1917年に執筆した『革命と文化』という冊子の中でも、「眼差しの神秘」について論じている。

顔の生命は表情の中にある。顔の中心とは目ではなく、一瞬のうちに燃え上がった眼差しなのだ。ほら、今まさに燃え上がっている—と思うと、もうそれは消えている。それを大理石に刻み込むことは出来ない。顔の生命が芸術において描き出されるのは、直接的にではなく、気紛れな様式的手段によってなのだ。そして社会変動は、このような手段によってこそ表現することが出来る。そこに直接の対応があることは決してない³⁴。

「顔の生命」は「直接的にではなく、気紛れな様式的手段によって」しか表現出来ないという見解は、ベールイの芸術観に一貫して見られるものである。ベールイはここでは「旅行記二部作」とは異なり、自身文学者として発言しているのだが、シチリアのモザイクが実現していたもの—両極端の結合—を文学において達

成するには、直接的（つまり再現的・模倣的）表現ではない方法が模索されねばならない、と言っている訳である。「旅行記二部作」で展開されている「見ること」を巡る議論にしても、単に一般的な美学というに止まらず、文学論としての側面も持つということは押さえておく必要がある。

第三章 チュニスとラデス：襞から拡張される魂

シチリアに12日間滞在したベールイとアーシャは、1910年の末にはチュニジアへ向かう。ベールイはチュニジアにおいても分裂した文化を見出すが、それはシチリアとは全く異なる在り方であった。ベールイにはフランス植民地のチュニジアは、フランス人入植者の社会と伝統的なアラブ人、ベルベル人の社会とが、混ざり合わずに並存しているかのように見えたのだ。更にアラブ人とベルベル人の文化もまた、互いに「平行線」のように交わらない³⁵。この文化的差異が露わになるのは、衣装においてである。次に引くのは、バザールの絨毯屋から眺めたチュニスの街路の描写である。冒頭における「彼」というのは、絨毯商のことだ。

この壁の窪みの中から、陽光に照らされ喧騒に満ち満ちた通りを彼は眺めている。帆のようにはためくバーヌースの下に虹の色合いを開いて見せる色取り取りのガンドゥーラの奔流を、彼は眺めている。通りへ首だけ突き出して御覧なさい、そうして一右側を見て御覧なさい。見えるものは全て胸、それから顔—蒼褪めた顔、黒味がかった顔、黄褐色の顔、茶色の顔、それから—黒い顔。そして移りゆく色取り取りの斑。今度は一左を見て御覧なさい。全て背中、背中、背中。背中には—バーヌース。無色の、白い体の奔流が波のように、雪白の壁が作る曲がりくねった街路を流れていく。まるで全ての色が組み合わさり、調和して溶け合ったかのよう—白一色へと³⁶。

ガンドゥーラというのは、膝下まで届く彩色されたシャツを、バーヌースはその上に羽織る、頭巾付きの長衣を指しており、共にアラブ人の伝統衣装である。

ベールイに言わせれば、「アラブ人というのは二元的³⁷⁾」であり、「彼らの外見にも同じ分裂が見られる。白い影が色鮮やかな虹を、外側の覆いの下に隠しているのだ³⁸⁾」と述べられている。しかしこの分裂は、必ずしも否定的に見られている訳ではない。むしろ2ヶ月半をチュニスとラデスで過ごしたベールイは、アラブ人の衣装—特にその襷—にすっかり魅入られていたようにすら見える。次の引用は、ラデスの路上で通りがかったアラブの老人を描いたものである。

アラブ人はもう静かに通り過ぎていく所だ。彼は私に背中を向けている。柔らかくて白い襷が風に翻りながら、豪華に垂れ下がっている。私にはそれが花びらのように見える。老人は突然、堂々たる身振りで薄手の頭巾を羽織ると、片手で優雅な襷を引き寄せ、それを片方の肩に引っかけた。白いマントの端は垂れ下がり、幅広の肩は膨らんで見える。そして足全体はぴったりと包まれているため、まるで老人ではなく—夢を下に向けた花のようだ。白い白い花。それから—彼は向きを変えると、手でマントを開き、鐘のように前後左右に揺れている³⁹⁾。

ダーリ辞典によれば、「襷」(складка)とは「織物、皮、紙の折り目、皺、折れ目、折れた箇所、もしくは折れ曲がった所」を意味し、「折り畳む」(складать, つまり現在の складывать)という動詞から派生した名詞である。この語には他にも幾つかの意味があるが、特に興味深いのは складка или складъ ума という言い回しにおいては、「ものを考える方式、傾向、形態、やり方、または理解し話し合う方法」—つまり気質、性格—という意味で使われる⁴⁰⁾。「襷」という語は、「旅行記二部作」においては、特にチュニジアでの体験を描いた部分で頻繁に用いられている。上記の引用において重要な点は、「優雅な襷」が身振りと結びついているということだ。そうしてその身振りは意味のない身体運動ではなく、まさにその襷を寄せた衣服を纏っている人物の気質を表している。即ち、

マントを身に付け、肩に羽織り、巻きつける時の流儀、マントの襷を集め、風に翻らせる時の流儀は、一人一人異なっている。それらは土地によって、生業

によって、そして好みによって異なるのだ。あなたはあらゆる気質をマントの襷に見る。色取り取りの衣装の一枚一枚が無言の身振りである。目の前を歩いて行くのはアラブ人の身体ではなく、はっきりと聞き取ることの出来る、その巨大な言葉なのだ⁴¹。

つまり襷はそれが包み込む身体の身振りと結び付いているだけではなく、それ自体が端的に身振りであり、それはその奥に隠された人物について雄弁に語っている、とベールイは言うのだ。更に彼は「数百年に及ぶ高度な文化が、一枚一枚の襷に現われているのを見る。経験を積んだ老地質学者が、石に基づいて古代史を物語り、それによって様々な光景が髣髴とする—それと同じように、私は通り過ぎる人のたまさかの身振りによって、この国の荘厳な過去を見るのだ⁴²」とまで言うようになるのだが、こうした観相学的と言って良い程の「深読み」ではないにしても、絵画において描かれている襷に、衣服の生地に着った皺以上のものを見ようとしたのは、ベールイだけではない。例えばジンメルは、浮世絵に見られる襷についてこう述べている。

身体をつつむ衣装、その襷、そのシルエット、その波立ち、その膨らみ。それらはあの二つの力の争いを開示するシンボルだ。たとえば日本の木版画の人物たちには奇妙に型破りなところ、私たちにはきわめて理解しがたい形式の表出と抑制が見られる。そこに暴露されているのは、地上の重力と神経の衝動が、私たちが慣れ親しんでいるのとはまったく違う形で、これらの人物の身体の中に混在しているということであり、また一方による他方の克服が、まったく異なるリズムと衝撃と従順さで行われているということだ⁴³。

「あの二つの力の争い」というのは、この「重力の美学」というエッセーの文脈から言うなら、自己を表現しようとする魂の衝動とそれに抵抗する素材の力を表している。日本の浮世絵においては、この二つの力の現れ方が西洋絵画に見られるそれとは異なっている、というのがここでジンメルの指摘していることなのだが、この考え方を先に引いたラデスの老人の描写に当て嵌めるなら、ベールイの

目には、アラブ人やベルベル人が周りの自然との間に築いている関係—それは衣服の襞や身振りによって表される—がヨーロッパ人のそれとは異なって見えたのである。

他方で、ドゥルーズはライブニッツ哲学について論じた、その名も『襞』という本の中で、バロック美術における襞を取り上げ、こう述べている。

こんなふうには無数の襞が解放されるとき、もはやそれは単に有限の身体を再現するのではなくて、このことは容易に説明がつく。つまり第三のもの、複数の第三のものが衣服と身体の間を導入されたのである。それはもろもろの〈元素〉である。水と河、大気と雲、大地と洞窟、光と炎は、グレコの絵が示しているように、それら自体として無限の襞である。むしろ衣服と身体との関係が、いまや諸元素によって媒介され、引っ張られ、拡大される仕方を考えるだけで十分である。…中略…こうしたあらゆる場合において、衣服の襞は自立性やゆとりを獲得するのだが、これは単に装飾的配慮によるものではない。これは身体に働きかける精神的な力の強度を表現するためなのである。身体を倒そうとし、あるいは起立させ上昇させようとし、しかも常に反転させ、その内部を成形しようとして⁴⁴。

ここで「身体に働きかける精神的な力の強度」と呼ばれているものが、単に衣服と身体の間を導入される諸元素に止まらないことは明らかである。というのは、(上の引用では省略したが) ドゥルーズが具体例として挙げているベルニーニの彫刻において、そのモデルとなっているのがルイ 14 世や聖テレサといった人物であることを考えるなら、そこに彼ら自身の持つ力—徳、権力、信仰といった—が想定されていない訳がないからである。つまりバロック美術において、襞は傑出した人物を周りから荘厳する自然の諸力だけではなく、そうした人物が身の内に持つ (と考えられた) 諸力をも表していたのだ。

こうした考えを敷衍するなら、パウルイが「旅行記二部作」のチュニジアの部分で繰り返し描いて見せた、アラブ人やベルベル人の衣装の襞とその優雅な身振りは、彼らと周りの環境との調和のとれた関係や、その伝統文化が持つ力を表現

していたと考えて良いだろう。更に重要なことは、それが教会に鳴り響く音楽やモザイクに射し込む光と同じように、「見えるもの」（襞や身振り）から「見えないもの」（アラブ人やベルベル人の伝統文化）へ向かうという現れ方をしていることである。この場合、襞や身振りは、それらを取り巻く具体的状況（衣装に働きかける身体運動や空気の流れ、その人物がその瞬間、見せていた何らかの振る舞い）から、一旦切り離され（つまり或る全体から部分へと縮減され）た上で、見ているベールイによって想像された別の全体性（「数百年に及ぶ高度な文化」）へと貼り合わされる（つまり部分から全体へと拡張される）。即ち、ここには全体から部分へ、部分から別の全体へという二重の換喩的操作がある⁴⁵。こうした観念操作は、或る具体的な事物や現象からそれとは別の次元の認識へと飛躍する可能性を秘めてはいるが、ややもすると他者を型に嵌めること、自己中心的な決め付けに陥ることもあるだろう。どちらに転ぶかは、やはり身体的契機（つまりその事物や現象の持つ生々しさ）をどれだけ保持出来るかに掛かっている。

ドゥルーズはライブニッツの言う「窓のない」モナドという難問を「モナドは内部の独立性、外部なき内部である。しかしモナドは、その相関物として正面^{ファサード}の自立性、内部なき外部をもっている」と読み解き、バロック建築と同様に「それはこの正面と内面、内部と外部の分離、内部の自立、外部の独立であり、その場合、二つの項のそれぞれが他を再開することが条件である」と定義しているが⁴⁶、これはベールイがチュニジアで見出した「襞」と全く同じものと言っても過言ではない。衣装の襞とそれを纏う人間の魂、更にその人間を包み込んでいる文化とは、それぞれ襞の中に折り畳まれた襞のようなもので、お互いに分離していながら「それぞれが他を再開する」ことが出来るのだ。しかもこの襞や身振りは「はっきりと聞き取ることの出来る、その巨大な言葉」として、ほとんど書物のように読み取られるのである。ドゥルーズも書物の中に「襞」を見出していたが⁴⁷、ベールイの読書論もまた、かなり独特のものである。次に引くのは、1923年に出た『転換期に』という論集からの引用である。

書物とは一つの存在である。書物の第四次元は三次元性を切り開くと、書物という立方体、或いは一八折版の本を形成する。一枚一枚の頁は平面であり、

一本一本の行は線となる。

我々は書物を読む時、運動を作り出している。我々は線に沿って、書物の行を引いていく。改行する時には、我々は目の運動により、完全な円を作り出している、と言ってもいい位だ。頁と頁を結び付ける時には、我々は螺旋を描いている。真実の書物とは螺旋的なものだ。その中では、常住不変のものが永遠に変化し続けている。実際そこでは、変わるものがないものが生まれ変わり続けている⁴⁸。

つまりベールイにとって、書物を読むという行為は極めて能動的なものであり、読者はただ書かれている文字を一字一字追っていくのではなく、それによって一本一本の行を引き、一枚一枚の円を拡げ、遂には螺旋を展開させるという運動を実現させているのである。音楽に譬えるなら、我々は本を読む時、ただ勝手に流れていく音楽を聴いているのではなく、自らそれを演奏しているのだ。しかしベールイが好んで使う、事物の解釈を読書や音楽の演奏に譬える比喻には、或る危うさも潜んでいる。ベールイは「歴史のメロディーの多様性を理解するには、ただ音符を読み取れば良い⁴⁹」というのだが、歴史にとって書物のテキストや音楽の楽譜に相当するものは、人間には把握しきれないほど複雑かつ偶然的な要因の絡まり合いになる筈で、それを正確に理解することは不可能であろう。「旅行記二部作」における美学的側面はチュニジア以降、その観相学的な性格を強めていくが、後に見るような「読むこと」の行き詰まりは、この換喩的読み替えの乱用から来ているのかもしれない。

他方で、アラベスクもまた、ベールイがチュニジアで注目したものの一つである。彼はドイツの美学者 M・カリエールを引きながら、こう述べている。

生はさながら飛び散る絵具のよう。アラブ人の光に対する特別な感受性を指摘したのが、カリエールである。彼はアラブ人の造形芸術における印象性、主観性を指摘している。花、獣、人間は自然を模倣しているのではなく、それを様式化し、流れ出る線から花模様の装飾を編み上げている。至る所に絨毯の図形が描くシンメトリーがある。輪郭線が色によって模倣しているのは自然では

なく、観照、ぼんやりした神秘的な感覚なのだ⁵⁰。

「花、獣、人間は自然を模倣しているのではなく、それを様式化し…」という言い方は、モザイクの「微笑み」を巡る議論において引用した、「顔の生命が芸術において描き出されるのは、直接的にではなく、気紛れな様式的手段によってなのだ」という言葉を思い出させる。しかもこのアラベスクが「流動し絡み合う線は、イメージ以上にイメージの運動を描き出している。ここで支配的なものはリズムである⁵¹」と規定されていることから見て、それは音楽に近いものとして考えられている。ところで、かつてベールイは「美学における形式原理」という論文において、諸芸術を時間性と空間性を基準にして分類した際、時間芸術として純粹運動を表現する音楽を一方の極に置き、（光の振動を通して間接的にしか運動を表現出来ない）空間芸術としての建築を他方の極に置いて、詩をイメージの変化を描写するものとしてその中間に置いている⁵²。勿論、これは余りに極端な図式化であり、ここでベールイは建築の持つ時間性、音楽の持つ空間性を見落としているのだが⁵³、『旅行記』においては打って変わって、装飾を文学と同様に「イメージの運動」を描き出すものとして捉えている。ここで想起されるのが、九鬼周造が「「いき」の構造」において、諸芸術を主観的芸術と客観的芸術に分けていたことである。九鬼によれば、

およそ芸術は、表現の手段によって空間芸術と時間芸術とに分け得るほかに、表現の対象によって主観的芸術と客観的芸術とに分け得る。芸術が客観的であるというのは、芸術の内容が具体的表象そのものに規定される場合である。主観的であるとは、具体的表象に規定されず、芸術の形成原理が自由に抽象的に作動する場合である。絵画、彫刻、詩は前者に属し、模様、建築、音楽は後者に属する。前者は模倣芸術と呼ばれ、後者は自由芸術と呼ばれることもある⁵⁴。

ということだが、面白いのはここで「模様、建築、音楽」が主観的芸術、もしくは自由芸術という名で、同じ部に分けられていることである。こうした分類方法

自体は勿論、さほど本質的な問題ではないのだが、バールイとの関係で言うなら、模様—即ち装飾美術—が音楽に近いものとして捉えられていることが、示唆的ではある。

話をアラブの装飾—アラベスク—に戻そう。バールイによれば、それは「観照、ぼんやりした神秘的な感覚」を「模倣」しているというのだが、「ぼんやりした神秘的な感覚」である以上、それは普通の意味での「模倣」ではあり得ない。ここで指摘されているものもまた、チュニジア住民の衣装の襞や身振りと同じものではないだろうか—つまり反復される装飾はあたかも楽譜の一部のように「読み取られる」ことで、そこから或る一定のリズムを持った音楽の如きものが立ち上がって来るのである。ここでも見えない全体的なものが問題とされているのだが、それはあくまで感覚的契機を手掛かりとして立ち現れる。

第四章 ピラミッドの襞、スフィンクスの罅

1911年の3月にチュニジアを立ち去ったバールイ夫妻は、マルタ経由でエジプトへと赴く。バールイが20世紀初頭のカイロに見出したものは文化の混合であった。バールイ自身が混合、分裂という観点から、シチリア、チュニス、カイロを比較している。

チュニスはその全体が真っ二つに分かれており、アラブ人の住む片方では12世紀が純白に映えている。そしてヨーロッパ人居住区は20世紀のパリを誇示している。

カイロは中途半端であり、「箱」がアラブ建築と混ざり合っている。シチリアの混合はカイロのそれよりも柔らかい。資本家の悪趣味がアナトリアのパシャーもしくはエジプトの成り上り者—の悪趣味と野合に耽っている。

カイロは通俗科学によって積み上げられたその建物の石を膨らませて、いい気になっている。それは滑稽であり、その陳腐さでぞっとさせる⁵⁵。

バールイがどこまで自覚していたかは不明だが、カイロとは現代都市に他ならな

い。現に『アフリカ日記』においても、この町のスラム街とそこに住む住民が、まるで19世紀末のロンドンのそれのように描写されている⁵⁶。それゆえこの俗っぽさ、陳腐さは近代西洋に特有のものである。だからこそそこにひしめく群衆は、ベールイが帰国後に書くこととなる『ペテルブルク』の群衆にそっくりなのだ（もっとも現在『アフリカ日記』において読むことの出来るカイロの記述は、『ペテルブルク』執筆後に書かれた可能性もある。それゆえペテルブルクがカイロに似ているのではなく、カイロがペテルブルクに似ているのかもしれないが、いずれにしても、ベールイの想像の中でこの二つの都市が重ね合わされていたことは確かだ）。この様々な要素が「中途半端」に混ざり合ったカイロに近付くにつれ、ベールイの人物描写は平面的になっていく。次に引くのは、カイロに近付きつつある汽車から見たフェッラー（エジプトなどアラブ諸国における農民を意味するアラビア語だが、ベールイは「野人、土百姓」というニュアンスで使っているようだ）の描写である。

厚かましいフェッラーが肩（何と広い！）の輪郭線と細い腰で過去を仄めかしている。浅浮き彫りの中からあなたたちを見返してくるあの平べったい太股。全く変わらぬあの額。窓の中のフェッラーを観察する。細身で、すらりとしており、背は高く、不機嫌な顔をしている。何と堂々たる美丈夫であろう！⁵⁷

見ての通り、フェッラーは古代エジプトの浅浮き彫りのイメージと重ね合わされている。このように現実の出来事と（実際に、または書物の中で見たことのある）図像的イメージとが重ね合わされる、或いは場合によっては、後者が前者を覆い隠してしまうという事態が、『アフリカ日記』におけるエジプトの記述ではしばしば見られる⁵⁸。これはエジプトというイメージに絡みついている神話的イメージ（そこには人智学の影響も色濃い）のせいでもあるだろうし、ベールイ自身がこの本の末尾で述べているように、旅行が先に進めば進むほど、実際の体験と執筆時期との間のずれが大きくなっていったという事情もあるだろう。ともあれこの平べったい古代エジプト人にベールイが実際に出会ったのは、サッカラのマスタバ（古代エジプトの王や高官の墳墓）においてであった。次に見るのは

そこからの引用である。

色取り取りだが光沢のない下地を壁画が覆っていた。絵具は一白、黒、茶色、青、緑だ。そこに描かれている顎髭のある男たちの色は茶色がかった赤で、黄みを帯びた白は一女たちの色だ。どこを見ても遠近法はない。頭は横から描かれているが、目は前から、胸は前から、そして足はまたもや横から描かれている。人物像は全てくっきりした輪郭線で囲まれており、その輪郭線は黒い。それは同じ色をした二つの平面を分ける時には、赤い輪郭線になる。画面奥に向かって互いに重なり合った対象は、上下に描き分けられる。こうした輪郭線の中、壁面にエジプト人の生活が、細かい細部に至るまで描き込まれている。我々が目にするのは、彼らの様々な遊びや気晴らし、娯楽、仕事、手工芸、芸術、来客の歓待、祝祭である⁵⁹。

「頭は横から描かれているが、目は前から、胸は前から、そして足はまたもや横から描かれている」という描写は、まるでキュビズム絵画の話をしているかのようだが、それは恐らく偶然ではない。パールイはキュビズムの中に、或る種の「退廃」、先祖帰りを見ていた可能性がある。R・W・ヴォリンガーはその『抽象と感情移入』において、古代ギリシャ人が（自然の事物のような）有機的なものの美に満足を見出していたのに対して、古代エジプト人を典型とするオリエントの諸民族は、抽象的な合法則性と必然性のうちに美を見出していたとし、前者を衝き動かしていたものを感情移入衝動、後者を動かしていたものを抽象衝動と呼んでいる⁶⁰。そしてこの抽象衝動が生み出した絵画においては、描写が平面化すると同時に、空間的描写が抑圧されると述べている⁶¹。彼によれば、こうした衝動の背景にあるのは外界に対する大きな不安であり、それは「精神的空間恐怖」と呼ばれる⁶²。古代エジプト人はこうした不安に駆り立てられ、平面的描写のうちに「明晰な完結せる統一」を実現したというのだ⁶³。他方でヴォリンガーは、美的原理としては感情移入衝動しか知らない筈の近代人が、そこから再び抽象衝動へと回帰する可能性についても暗示している。

人間精神が数千年の永い発展の過程において、合理主義的認識の道程をすっかり通り過ぎてしまった後にはじめて、再び人間精神のうちに《物自體》の感情が知に對する究極的な諦観として目覺めるであろう。嘗ては本能であったものが、今度は究極の認識的成果となる。人間は《吾々が住んでいるこの可視的な世界はマーヤの造物にすぎない、即ち一つの呪詛であり、それ自體實在しない、うつろい易い假象であり、幻覺であって、いわば夢の如きものであり、人間の意識を包んでいるヴェールであり、偽りであると同時に真であるような何物かであり、存在するとも言えるし、存在しないとも言えるところのものである》（ショーペンハウエル「カント哲學の批判」Schopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie）ということを経験した後で、彼は知の高らかな誇りを喪って、再びかの未開人と同様に世界像に當面して茫然となり、無力となるのである⁶⁴。

とはいえ、ヴォリンガーは引用箇所直後に「しかし以上の如き認識は藝術的には何らの効果もなかった。というのは、すでに人間は個人となって、集團から開放されてしまっていたからである⁶⁵」と述べている。換言すれば、そうしたものを再創造するには、（古代エジプト社会のような）或る一定の世界観を持った共同体が不可欠だが、近代人にとってそれはとうの昔に失われている、という訳であろう。しかしカイロを描写するベールイの筆致に、抽象衝動と言いたくなるようなものが感じられるのもまた事実である。例えば次のような箇所だ。

フェッラーは片足を舳に掛けて立った。その背後の水上では、アバの襞が藍色の天幕のように巻き上げられている。私は目を離すことが出来ない。何と見事に歌う色彩だろう—膨らんだ藍色の袖から覗く剥き出しになった腕の茶色い色調が、古来の木造船の黄緑の舳と一緒に、ちらちらする淡い黄色の照り返しの中であって、その後ろには釉のような深みを帯びた瑠璃色の明るい水面—これよりも優しげなもの、これよりも奇妙なものがあるだろうか？⁶⁶

ここでもフェッラーは、壁画に描かれた古代人のような（恐らくは横向きの）

ポーズを取っている⁶⁷。この引用文は『アフリカ日記』の後半において、幾らか変形しつつ反復されるので、一種のライトモチーフと見る事が出来る。しかもこれは極度に韻律化された文章でもあって、最初の二文だけを挙げて見ても、「Феллах стал ногой на корму; и за ним над водой завивается складка абассии кубовой лопастью»というように、全てアンフィブラーヒーで統一されている（とはいえこの段落のもう少し先の方では違う韻律に変わる）。描かれている対象といい、描き出す言葉の規則的反復性といい、ここではヴォリンガーが「抽象衝動」と呼んだ感情に近いものが感じられる。この問題については第五章でも考えてみたいと思っているが、或る時期（少なくとも『旅行記』を出版した1922年以降）からのベールイの文体が、韻律的な反復性を強めていくのは事実である。

さて、ベールイは現代都市カイロに対しては反感を抱いていたが、古代遺跡には強い関心を寄せている。特にギザのピラミッド（なかでもクフ王とカフラー王のピラミッド）とスフィンクスについての記述は、『アフリカ日記』後半の白眉と言って良い。興味深いのは、ピラミッドの描写に際して「襞」が現れることである。

この表面の剥がれた、古くて穴だらけの側壁の上で、数十世紀の歳月が反射光となって煌めきだしたかのようだ。あちらの方—カフラー王のピラミッド—は若やいでいるが、クフ王のピラミッドは—全身に皺を寄せている。カフラー王のピラミッドは一近寄りがたい。クフ王のピラミッドの皺の寄った頬の襞の間を這い回るのは、虱のように寄生する旅行者、蚤のように寄生するフェッラーだ。カフラー王のピラミッドは得意そうなお金持ちで、桃色がかった多角形の帽子をかぶっている。クフ王のピラミッドは一乞食のよう、自分の帽子をなくしてしまった⁶⁸。

ベールイとアーシャ自身がこの後、それぞれ三人のフェッラーに抱えられて、クフ王のピラミッドに登攀するという成り行きを考えるなら（しかもこの話は非常に皮肉っぽく滑稽に描かれている）⁶⁹、ここには（自分たちを含めた）外国人観光客とそれを食物にして生活するフェッラーたち双方に対するベールイ特有の

イロニーが感じられるのだが、ここで重要なことはピラミッドが擬人化（「皺の寄った頬」）された上で、そこに「襞」が見出されていることである。この皺もしくは襞を手掛かりにして、パールイはピラミッドを読み取ろうとするのだが、そこでも大きな役割を演じるのは、自然環境である。次の引用はこの二つのピラミッドの隣に立つスフィンクスの描写だ。

砂漠には色彩がない。ピラミッドには色彩がない。スフィンクスには色彩がない。ただスフィンクスは前から見ると、顔を黒ずませている。それは老朽化のためだ。その顔は全面が罅に蔽われている。この罅から影が動くので、顔は揺らめいて見える。それは一瞬たりともじっとしていない。スフィンクスは流れ出す魂の運動によって震え、その流れ出す魂の運動を、六千年に亘って宙に放っている⁷⁰。

ここで仮に「色彩がない」と訳した部分は、原文ではそれぞれ *вне цвета, внецветны, внецветен* となっているので、直訳すれば「色彩の外（にある）」となる。いずれにしてもこの「色彩がない」という状態は必ずしも否定的なものではない。というのは、それ固有の色彩を持たないということは、周りの環境の変化（例えば朝日や真昼の日差し、夕焼けといった）によってありとあらゆる色彩を帯びる可能性を持っているからである。即ち、砂漠の中に屹立するピラミッドとスフィンクスは、モンレアーレ大聖堂のモザイクと同様に、あらゆる対立者を結合させる「微笑み」を実現しているのだ。しかもそこではスフィンクスの顔の罅—これもまた「襞」である—もまた、その顔の表層に揺らめく影によって、「流れ出す魂の運動」をまざまざと感じさせている。これはチュニスやラデスの街角で、パールイがアラブ人やベルベル人の衣装や身振りの中に見出したものを更に発展させたものだ。上記の引用箇所が続いて、パールイはスフィンクスの中に様々な相矛盾する表情を見出し、その中に人智学的な真理を「読み取って」いくのだが、それは既に小論が扱う範囲を超えた問題である。ともあれ、スフィンクスの表情を「読み取り」、更に（この後決行する）クフ王のピラミッド登攀を実現した後、パールイ夫妻は帰国の途に就くこととなる。

第五章 「見ること」から「読むこと」へ、そしてその挫折

第一章から第四章に掛けて見てきたことを、もう一度手短かにまとめてみよう。ベールイはヴェネツィアではサン・マルコ大聖堂（実はそこから進んで、そこにはないゴシック様式の話をしているのだが、それは一先ず措いて）、その大理石、シチリアではモザイク、チュニジアでは現地人の衣装、身振りとアラベスク、エジプトでは砂漠の中に立つピラミッドとスフィンクスから、特に大きな美的感銘を受けている。これらは大聖堂とそこに鳴り響く音楽、大理石とそこに作用する気候、モザイクとそこに射し込む光、衣装や身振りとそこに想定される魂の運動、アラベスクとそこから「読み取られる」リズム、そしてピラミッド、スフィンクスとやはりそこに作用する太陽や月の光という観点から見ると、全て直接的知覚—しかもその全てにおいて視覚が出发点となっている—を基にして、そこに直接与えられてはいない何か、或る全体的なものを把握しようとする志向を持っている。これは芸術作品を閉じた自律的なものとして捉えるのではなく、それを自然環境（ヴェネツィアの気候、シチリアの光、エジプトの砂漠）や他の芸術（大聖堂の音楽）、或る土地の風土に根差した文化（チュニジア住民の衣装や身振り、アラベスクの背景にあるもの）と一体化したものとして捉え直すことで、より総合的なものとして理解しようとする試みである。それは部分から全体へ向かおうとする志向を持つゆえに、換喩的美学と呼ぶことも可能だ。ベールイがその文化哲学的考察において、ありとあらゆる「混合」に否定的態度を取るのには、この換喩的美学においては、「見えるもの」を或る特定の文脈から一旦切断した上で、想定された別の文脈に貼り合わせるという手続きが必要なため、「混合」はその切断を困難にするものとして、忌避されているのかもしれない。

実はベールイ自身が『旅行記』の「後書き」において、この本のまとまりのなさに憤慨する読者に対する応答という形で、その課題について述べている。

これでは全くのお喋り、軽薄な色彩の舞踊、言葉の舞踊ではないか。

だが私は別の課題を立てたのだ—旅の途中で飛んできた様々な斑、偶然飛び込んできた思考、偶然の舞踊について、正確に報告するという課題を。記憶と

いうカメラが、これらを私のために撮影してくれた。何年も経った今になってようやく私は乾板を現像し、それを民族誌学や他の色々な「諸問題」によって、少しだけ修正している。これらの「諸問題」は、色取り取りの斑を修正したものである⁷¹。

更にこうも言っている。

市場の品々のように細部—意識の中に初めて直接現れたままの姿で把握された細部—をぶちまけること—それがこの『旅行記』の課題である。私はそれを色取り取りの絨毯のように、足下に敷き広げる⁷²。

これは『旅行記第一巻 シチリアとチュニス』の後書きとしては見事なもので（実際にこの本のテキスト全体がこの構想に合致しているかどうかは、また別の問題だが）、彼自身自覚していたこの本の取り留めのなさを、「後書き」という形で上手くまとめているとも言える。だがこの構想は『アフリカ日記』では放棄され、代わって人智学的意味付けが前面に出てくることになる。

エジプトへ向かう旅は、私にとっては初めて、魂の「旧大陸」—そこで私は盲目的無意識の中、生き始めた—を巡るもう一つの旅として現れた。つまり私の『旅行記』はエジプトにおいて、その方向を変え、魂の新生を求める巡礼の旅の旅行記となったのだ。そこでは地理学や民族誌学は、素朴な「旅の観察」には場違いな心理学や形而上学に取って代えられる。

私がエジプトで見たものについて、そうして後にパレスチナで体験したことについて—これら全てについて、私はメーテルランク風の恐ろしく分厚い本を出すことも出来るであろうが、ゴンチャロフ風の本ではあり得ない。それゆえ私の『旅行記』はエジプトで終わるのだ⁷³。

ベールイは「それゆえ」と書いているが、これは『アフリカ日記』をエジプトで終える理由にはなっていない。ベールイはイエルサレムで何か重要な体験をした

ことを仄めかしているが、なぜそれについて書くことが出来ないのか？これに続く「エビローグ」では、ベールイは今度は「旅行記二部作」執筆上の困難として、時間的ずれを挙げている。つまりシチリアとチュニスでは旅の印象はその場でまとめられていたが、ラデスとカイラワーンの印象はエジプトで、エジプトの印象は帰国後に滞在したボゴリュビで、というように実際の経験とその記述との間のずれが徐々に広がっていったと言うのだ。更に帰国後の日常生活の忙しさもあって、一年後にようやくパレスチナでのことが書けるようになった時には、別の課題—小説『ペテルブルク』執筆—に追われ、それどころではなくなってしまった（「地上の旅の斑から深遠な思考の線へと関心が移った」と彼は書いている）、というのがベールイの弁明である⁷⁴。この二つの弁明—彼の書いていることから斟酌するなら、パレスチナでの体験は余りに重要なので、それについては個別の著書を書く必要があるという弁明と、生活上の不如意や時間のなさといった外的状況のために出来なかったという弁明—は恐らくどちらも事実なのであろうが、それで全てを説明することは出来ない。人智学的意味付けによって『アフリカ日記』をまとめるとしたら、やはりイエルサレムにクライマックスが来なければならない筈だ。それが書けない理由を探るには、「旅行記二部作」のテキストから視野を広げる必要がある。

ところで『旅行記』の冒頭に置かれている「序に代えて」は、その全てが、同じ1922年に出版されたベールイの小説『変わり者の手記』からの断片からなっている⁷⁵。それゆえこの小説は「二部作」と或る内的関係を持っていると見て良いだろう。実際この小説は、多くの点で『旅行記』、『アフリカ日記』と共通点を持っている。まず第一に、『変わり者の手記』は、語り手で主人公のレオニート・レデャノーイが第一次世界大戦の最中、スイスのドルナッハからフランス、イギリス、北海、ノルウェーを経て、モスクワへと帰還するという旅を描いた小説である。つまり「旅行記二部作」で、ベールイ夫妻が地中海を西から東へと横断して旅を続けていくのに対して、レデャノーイの旅は北海を西から東へ、つまり丁度ヨーロッパ大陸を挟んで対称的な経路でロシアへと向かっていくのである。第二に『変わり者の手記』の主人公は明らかに作者ベールイその人であり、その旅もまたベールイ自身が1916年にスイスのドルナッハから帰国した時の体

験を基にしている（とは言え、虚構化されている箇所も少なからずあるので、書かれていることの全てを1916年における彼自身の経験と同一視してはならないのだが）。それゆえどちらにも自伝的性格が色濃い。最後に一そしてこれが一番重要な点だが―「旅行記二部作」においても、『手記』においても、語り手（つまり前者では歴然とペールイその人）の「見ること」が決定的な役割を演じている。いや、どちらも「見ること」が主題であった、と言っても過言ではないだろう。

とは言え、実の所、『変わり者の手記』の語り手は事物を「見よう」としているのではない。彼はそれを「読み取ろう」としているのである。例えば次のような引用からも、それは明らかである。

旅の出来事は、私が夢の無意識へと陥っていくことを示す印であった。

もしかしたら、それは他の多くのことについての物語であったり（意味の親和性のもとに印が集まっている）、私の前にぼんやりと現れる多くのことであったりするのかもしれない。それゆえ旅の記述とは、実際にあったことの記述なのではない。それは私がどのように読んだか、そしてどのように読み間違えたかを記述したものなのだ。

こうした意味で、私の記述は盲の旅人の記述である⁷⁶。

まさにこの「どのように読み間違えたか」を巡る回想や体験やそれらについての解釈が、この小説テキストの多くを占めている。彼は（ペールイ同様に）人智学の信奉者であり、かつてはその霊的訓練によって、事物の神秘的意味を読み取ることさえ出来た。ところが或る時から何らかの理由によってそれが不可能となり、その結果、彼の前で世界はその意味を失ってしまう。その「読み間違い」を描いているのが、次の引用箇所である。

道を誤った時、印はあなたの前に立っているのとは違った形で読まれてしまう。立っているのは「い、つ、く、し、み」なのに、あなたは「し、み、い、く、つ」を見る。そして「慈しみ」ではなく、「染み幾つ」を読み取ってしまう

う。出来上がったのは出鱈目だ。あなたの歩みは誤って読まれた言葉に決定されているため、これまでの努力によって到達した段階からあなたを引き摺り下ろす。あなたが或る段階に立っているのは既に、あなたが印を見たからなのだ。あなたはそれを読み取らねばならない。読み取られたものに依じて、出来事の必然的歩みが作られていく。あなたは印を読みながら、出来事の歩みを作り出し—そうやって運命を呼び寄せているのだ。そして読み間違えた時には、転落してしまう。段階が高くなるほどに、そこからの転落は危険なものとなる⁷⁷。

これに対して、事物の声を聞こうとする試みが『旅行記』には見られる。以下のようなものである。

事物の声に耳を傾けることで、私が学んだものは敏感さだ。私たちは表面的思考の細波から解放されながら、自己の無意識という闇へ向かって、ゆっくりと成長していく。書物を読むことで吹き込まれた思考は、砂のように崩れ落ちる。私たちは事物を見る時、それを魂で抱擁する。そうして—それが何を言うか、待ち受ける。すると事物は言う。

—「これこそ—私だ！」

事物を読み取るという課題は、もっと後になってから現れる。事物について考えたりはしないものだ。事物は音のように、突然私たちの思考を貫いて姿を現し、私たちに歴史を物語る⁷⁸。

恐らくベールイはこの箇所を書いた時点で、既に人智学の影響を受けていたであろうが、『旅行記』におけるこの箇所の前後で話題になっているのは、あくまでシチリアの工芸品であって、謂わば具体的事物である。恐らく「読むこと」が恣意的な空想にならないためには、あくまで感覚的知覚が基になっていなければならない筈だ。「襞」という触覚的契機にもそのことは端的に現れており、手でまさぐることも出来そうな「襞」を手掛かりにするからこそ、「読む」者は大きな脱線から守られているのである。『変わり者の手記』の語り手は、作中の至る

所で、「記号」や「印」が読み取れなくなったことを嘆いているのだが、見ている事物自体は「旅行記二部作」においてベールイが目にしていたものと、さほど大きく変わらないようにも見える。レデャノイもまた、至る所に「襞」（或いは皺、罅）を見出しではいる。だが彼がその深層に隠された神秘的意味を読み取ろうと躍起になっているのに対して、イタリアと北アフリカを旅行していた時のベールイは、あくまで事物の表層に留まり、それを楽しんでいた。襞から誇り高いアラブ人の魂やスフィンクスの表情を読み取ろうとしていた時でさえ、あくまでアラブ人の衣装や罅の入ったスフィンクス像といった知覚出来る事物からの飛躍であった。

『変わり者の手記』において、「読むこと」が孕んでいるもう一つの問題は、読まれるものが書物ではなく、「い、つ、く、し、み」という上記の例からも分かる通り、活字のようにバラバラの文字として理解されていることだ。それは『転換期に』でベールイが述べていたような、線から面へ、そこから更に螺旋へと発展していくダイナミックな運動ではなくなっているのである。彼は事物を「読む」ために必要な距離感を喪失しているように見える。

『旅行記』において、チュニジアでの日々は「全ての道の中断⁷⁹⁾」や「山へ登る前の休息⁸⁰⁾」として位置付けられている。恐らくこの「山」は人智学を指しており、そこにおいて「見ること」が「読むこと」へと発展し、それが霊的成長となって、ついにはイェルサレムにおける神秘的体験へと上昇していく—これがベールイの考えていた、「旅行記二部作」の大団円であったのだろう。だが『変わり者の手記』を見ても分かるように、後に彼はこの上昇過程から転落してしまった。その原因は美学的に見るならば、「読む」ために必要な感覚的契機と一定の距離感を失ったためであると思われる。こうした訳で、「旅行記二部作」は本来のエピローグ—イェルサレムでの体験の詳述—を欠いたまま、パレスチナ、レバノン、ギリシャ各地を巡る帰路を駆け足で描くことで幕を閉じる。

しかしこの作品が未完のまま閉じられたことには、もう一つ重要な理由があるのかもしれない。それは妻アーシャ・トゥルゲーネヴァとの関係の破綻である。次の章では、アーシャを初め、他者が「旅行記二部作」に及ぼした影響について考えてみたい。

第六章 言説のコラージュとしてのベールイ

『旅行記』と『アフリカ日記』におけるアーシャ・トゥルゲーネヴァの存在感は、それほど大きなものではない。彼女は常に横にいるのだが、謂わば地味な伴奏者といった感じで、ベールイの文体に大きな不協和音を生じさせることもない。ただ時に不思議な存在感を感じさせることもある。特に『旅行記』の最後近くに置かれた「「高級な人々」と「低級な人々」について」という節では、彼女はヨーロッパのブルジョア文化の俗悪さと中世以来の文化を保持している（という見解自体が、今では「オリエンタリズム」と批判されるのであろうが）チュニジアの高潔さについて、長広舌を振るいさえしている⁸¹。ただここで主張されていることは、この節の前後に配置された他の幾つかの節においてベールイ自身が述べていることとぴったり一致しているために、それが元々どちらの考えなのかは、「旅行記二部作」を読んでも良く分からない。ベールイが自分の考えをアーシャの口を借りて（丁度マリオネットを使うように）語っているだけなのかもしれないし、彼女の考えをベールイがテキストに取り入れた可能性もある。これ自体は（アーシャの手記を読まない限りは）答えの出ない問題なのだが、一つ気になることがある。それはこの「「高級な人々」と「低級な人々」について」の中で、アーシャが「顔を顰める」—即ち顔に「襷」を寄せる—箇所があることである⁸²。既に見てきたように、「旅行記二部作」において「襷」は換喩的読み換えの手がかりとなるものであり、視点を変えれば、ベールイ自身の凝視する眼差しを表している。勿論こうした表情もまた、その場面の会話（この時、彼女はベールイとの対話の中で、チュニジアの「人民主義者」への嫌悪を示している。これもまたベールイがチュニジアやエジプトにおいて、「文明開化された」現地人に対して示す態度と同じである）の文脈において理解されねばならないのだろうが、彼女が（ちょっとした指摘ではなく）自分の考えを明確に述べ、「顔を顰める」のは、『旅行記』、『アフリカ日記』の全テキストを通してこの箇所だけであるということを考えると、「深読み」したくなる所ではある。ベールイは『旅行記』の献辞に、「私と共にこの本を書いた、アンナ・アレクセーヴナ・トゥルゲーネヴァ＝プガーエヴァに本書を捧げる」と書いているが⁸³、案外、アーシャ

自身の文化観や美意識がベールイに影響を与えていた可能性もあるのだ。

そう考えると、「モザイク」についての考察にもアーシャの影響が及んでいる可能性はある。スイスのドルナッハにルドルフ・シュタイナーとその弟子たちが人智学協会の本部を建設した時、アーシャ・トゥルゲーネヴァはシュタイナーと共にそのステンドグラスの設計に関与している⁸⁴。ベールイ自身も1913年から16年に掛けて、この本部建設（これは当初「ヨハネス建築」と呼ばれ、後には「ゲーテアムム」と呼ばれることになる⁸⁵）に従事しているのだから、アーシャやシュタイナーのガラス絵についての見解に、何らかの影響を受けたのかもしれない。

もっともそれを言うなら、チュニジアでベールイが取り組んでいた、現地人の衣装の「襷」を読むという試みも、彼の独創ではない。彼は現地在住のフランス人のエピナ氏という人物と知り合うのだが、まさにこの人物が、ベールイに「襷」の読み方を教授するのである。ベールイによると「彼は着古した自分のバーヌースを引っ張り出すと（しばしば当地のヨーロッパ人は、バーヌースとトルコ帽を持っている）、私の前でそれを羽織り、様々な襷を作ってみせる⁸⁶」。更に「そうして全く同じ素朴な白いマントが、私の前で様々な身振りを取るのだ。この微妙に変化する身振りを、私は覚えておこうと努めた。お陰で後にチュニスの市場で、私はその内の幾つかに気が付くことが出来た⁸⁷」と書いていることから見ても、「襷を読む」という発想そのものが、このエピナ氏から来ている可能性がある。

そしてスフィンクスの表情を「読む」場面でも、「アトランティス」（Атлантида）という、明らかに人智学史観から来ている語が二回言及されている所から見て⁸⁸、シュタイナーの影響は明らかである。ヴェネツィアの大理石についての見解も、ローサツフや（今の所、具体的な論拠はないが）ジョン・ラスキンなどの著作から引いてきたのかもしれない⁸⁹。

もっともベールイは以前からゲーテの色彩論に関心を持っていたので、モザイクやステンドグラスにも前から興味を持っていたのかもしれない。「襷」に関して言うなら、例えばソログープの『小悪魔』などに類出するモチーフでもあり、当時のヨーロッパ文化全体に係わる、もっと根の深い問題である可能性もある。

そしてアトランティス云々にしても、バールイがシュタイナーを知る前からブラヴァツカヤなどに関心を持っていたことを考えるなら、この時にシュタイナーの影響で突然出てきた訳でもないのかもしれない。思想や芸術における他者の影響というのは難しい問題で、他者の影響を全く受けていない人間などいる訳もないのだから、結局、その他者からの影響をどのように咀嚼しているのか、ということが重要になるのだろう。

ただバールイに関して言うなら、彼が同時代の様々な言説の影響を受けているということよりも、そこから来た雑多な要素を、お互いに相矛盾したままで（均すことなく）提示していることが気になる点ではある。それは「旅行記二部作」の百科全書的側面に露わであり、時にほとんどコラージュのような印象さえ与える。このことからアンドレイ・バールイという芸術家の本質に、或る種の分裂を見ることが出来ないだろうか？ それに関連して興味深いのは、『旅行記』の冒頭近くで、アーシャが夢の話をする場面である。それによれば、

彼女は私の方を見ずに、自分が見た私の夢の話をした。彼女は私が無数の分身に取り囲まれているのを見たい。私自身は光を放ちつつ、自分の特徴の群れに取り巻かれて苦しんでいる⁹⁰。

ということだが、アーシャが自分の見た夢の話をするのはこの箇所だけである。しかもそれが「旅行記二部作」の初めの方（彼らはこの直前にロシアの西部国境を越えた所だ）に置かれているのも、異様な印象を与える。このアーシャの夢の話は、バールイ自身が自覚していた自己の分裂、更にはこの「旅行記二部作」自体が孕んでいる分裂、断片性を暗示しているのではないだろうか？

これに似た話が、パレルモに到着したばかりのバールイが、自分とアーシャの出会いのことを考えながら、なぜかエドワード・バーン＝ジョーンズの『不吉な首』という絵のことを思い出す場面である⁹¹。この絵の中央には井戸があって、左手にメドゥーサの首を持ったペルセウスとアンドロメダがその水面を覗き込んでいる。水面に映った二人の顔にはメドゥーサの不吉な顔が重なっている…という構図なのだが、谷川渥はこの絵におけるアンドロメダをナルキッソスに譬

え、メドゥーサの顔を彼女にとっての「不吉な他者＝分身」と解釈している⁹²。しかしメドゥーサの首を手を持っているのはベルセウスであり、水面の映像を通してそれをアンドロメダに見せているようにも見えることから、この首が彼女の分身か、彼の分身かは微妙な所である。他方で谷川はメドゥーサの首について、それが視覚的表象の歴史においてはゴルゴネイオンと呼ばれる平面的図像であり、「仮面＝皮膚」としての側面を持つことを指摘しているのだが⁹³、バーン＝ジョーンズの絵では、井戸の水面に映った映像の中で、男女の顔の間にメドゥーサの顔が見えていたことを思い出すなら、このことは極めて意味深長である。ベールイがこの絵に言及した時、念頭に置いていたのは、自己の分身であると同時に、自分と彼女を繋ぐものとしての表層的なもの一即ち、仮面としての芸術一だったのかもしれない。実際『不吉な首』の中では、ベルセウスはその右手でアンドロメダの右手を固く握りしめており、水面に映るメドゥーサの首は、むしろこの二人の結合を完成させているようにも見えるのだ。

「旅行記二部作」に表れた、ベールイと他者との関係ということと言うなら、もう一つ興味深い話がある。ベールイはチュニジアにおいて、或るアラブ人の老人に魅了される。実はベールイがアラブ人の優雅さの例として描き出しているものは、そのほとんどがこの老人の衣装や身振りなのだ。彼はアリ・ジャリユリと言って、ラデスの名望家なのだが、ベールイはこの老人に何度も何度も言及した揚句に、ようやくエピナ氏の紹介で彼に自己紹介をする。アリ・ジャリユリもベールイ夫妻のことを随分前から意識していて、彼ら二人を自分の屋敷に招待してくれる。ところがベールイ自身はアリ・ジャリユリの屋敷を訪れる当日になって、「マルタ行の切符を買いに行っていて」、自身は彼の屋敷に行くことが出来なかった。代わりにアーシャが見たものを書くことにしよう、とベールイは書いているが⁹⁴、これはおかしい話である。彼はそれまで2ヶ月半もラデスでのんびりと時を過ごしていたのに、わざわざ招待された日に旅客船の切符を買いにチュニスへ出掛けているのだ。勿論、偶々不幸な偶然でそうってしまった、ということもあり得るのだが、筆者にはベールイが他者との親密な交わりを避けたという印象がある。この話は『アフリカ日記』に出てくるのだが、「旅行記二部作」を通して、現地住民（フランス人で高利貸しもやっているというエピナ氏はともか

くとして)と親しくなるという話はここにしか出てこないことを考えても、気になる出来事ではある。しかもベールイはアーシャの話から再現したアリ・ジャリュリ邸訪問を、まるで自分が見てきたように物語っているのだから、なおさら奇妙な感じがする。

少し似た話が、ベールイ夫妻がカイラワーンというチュニジアの古都を訪れる場面にもある。そこで彼らは「度胸」という綽名のアラブ人を案内人にして、色々な所を訪問するのだが、或る時、絨毯織りの女の家を訪問して、彼らの仕事振りを見学することがあった(こうした民衆工芸に対する興味は「旅行記二部作」の様々な箇所で見ることが出来るが、これもアーシャからの影響かもしれない)。「度胸」は女部屋には入れないので、その間、外で待っている。この家を出た後で、ベールイは自分も男性なのになぜ女部屋に入ることが出来たのだろうかと尋ねるのだが、それに対する答えが、

—それはあそこでは別の問題です。あなたは観光客で、偶々通り掛かっただけで、しかも既婚者です。そうして—奥様とご一緒でした。有体に言うなら、あのアラブ女を訪問したのはあなたではなく、奥様だったのです。あなたは言うてみれば、こっそり入り込んだのです。どうってことはありません。あなたは観光客で、数日中にはここから去っていく。もしもあなたがここ、カイラワーンに住んでいたとしたら、あなたは家に通されなかったでしょう⁹⁵。

である。ベールイはこの時、謂わば透明人間になっていたのだ。ここに彼の「見る」にまつわる欲望を窺うことが出来ないだろうか？彼は自分は見られることなく、他者を「見る」ことを欲しているかのようだ。

以上のことから類推して、ベールイは自己の内に潜む分裂を常に意識しており、アーシャ・トゥルゲーネヴァにはその複数の「私」を束ねる役割を期待していたのかもしれない。だからこそ、「旅行記二部作」のまさに冒頭において、分裂していながらも「光を放」つベールイは、アーシャによって「見られる」ことで一つに統一されているのである。同時にアーシャには、ベールイの分身として「見る」役割も期待されており、それゆえ彼女はアリ・ジャリュリの屋敷を代わ

りに訪れるのである。更に『旅行記』の冒頭近くに、「私にとってお前こそが唯一の書物となるだろう⁹⁶」というアーシャへ向けられた言葉が置かれているのも極めて示唆的である。「見ること」は「見られること」に、「読むこと」は「読まれること」に通じる。こうしてベールイは自己というテキストを増殖させながらも、一つの作品として「読まれることで」統一を維持することが出来る筈であった。そのアーシャとの関係が破綻した結果、「旅行記二部作」の後半である『アフリカ日記』は、先に進めば進むほど、いよいよ断片的な印象を強めていき、或る種の空間恐怖をさえ感じさせるようになっていくのかもしれない。

結びに代えて

サイードはオリエンタリストについて「こうして人は活力と文体とをもって世界を構成するか、または「私」を殺した学術的な手続きに従って世界を倦むことなく模写するか、いずれかの道を選ぶことになる⁹⁷」と書いている。前者がネルヴァルやフローベールのような作家、後者がいわゆる東洋学者ということになるのだろうが、ベールイの理論的著作においては、この両者が常に併存していて、謂わば最終的な答えが与えられていない。「旅行記二部作」におけるその原因については、既に第六章で推測した通りであるが、あらゆるものを取り込みながら、そのどれともぴったり一体化することではなく（それどころか常にずれを生じさせ）、かと言って、他者の言説を折衷して独自の体系を作る訳でもないという、彼の（謂わば、「思考の襞」である）気質を考えると、やはりそのテキストにはっきりした答えはない、と考えざるを得ない。

しかし考えようによっては、同時代の言説をこれだけ自己のテキストに取り込んでいる作家というのは稀であろう。恐らくアンドレイ・ベールイという作家の「独自性」を追究しても徒労に終わる可能性が高いのであって、彼自身を同時代の様々な言説ネットワークにおける結節点の一つと見た方が、その実態に近いであろう。つまり「ロシア語世界」と20世紀西欧思想（更に美学的観点を導入するなら、ここに非ヨーロッパ的なものも入ってくる）との様々な係わりを照らし出す一つの例として、彼の活動を捉え直すのである。そのためには彼の書いた

ものを研究するだけではなく、彼に近いと思われる様々な知的潮流を捉え、謂わば外側からアンドレイ・ベールイという作家の輪郭をまさぐっていく必要があるのだろう。小論はそうした試みのための一つの予備的な作業であり、「見ること」を通して、ベールイ自身の魂の「襲」に手を差し込んでみる試みでもあった。(了)

注

- ¹ Демин В. Н. Андрей Белый. М., 2007. С. 405.
- ² Бѣлый А. Путевыя замѣтки Т. I. Сицилія и Тунисъ. М., Берлинь. 1922. С. 162.
- ³ Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 286.
- ⁴ Демин Андрей Белый. С. 405. 日付は新暦による。
- ⁵ Белый А. Африканский дневник (публикация текста С. Воронина) // Блинов С. Г., Филин М. Д., Шибаева В. В. (ред.) Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв. Выпуск первый. М., 1994. С. 415-421.
- ⁶ エドワード・W・サイード (今沢紀子訳) 『オリエンタリズム 上』(平凡社、1993年)、63頁。
- ⁷ サイード 『オリエンタリズム 上』、405頁。
- ⁸ サイード 『オリエンタリズム 上』、370頁。
- ⁹ サイード 『オリエンタリズム 上』、410-411頁。
- ¹⁰ Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 298-305.
- ¹¹ エドワード・W・サイード (今沢紀子訳) 『オリエンタリズム 下』(平凡社、1993年)、72頁。
- ¹² Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 48, 109. どうやらこの語は、ヴォルフラム・フォン・エシェンバハ作の『パルツィファル』に出て来る語を変形させたもののようだが、筆者は今の所、この術語が人智学から来ているということを、文献によって証明することは出来ない。
- ¹³ Белый Африканский дневник. С. 407. 陰謀から助けたかどうかはさておき、フリードリヒと交流があったのは、サラディンの甥で、アイユーブ朝5代目スルタンのアル＝カーミルである。
- ¹⁴ Белый Африканский дневник. С. 419-420. これに対して、全盛期には優れたイスラーム法学者を輩出したと言われるトンプクトゥは、高く評価されることになる。
- ¹⁵ Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 207-208. ここでは L・V・フロベニウスのアフリカ文化研究が参照されている。
- ¹⁶ Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 25-26.
- ¹⁷ Бѣлый Путевыя замѣтки. С. 26.

- ¹⁸ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 28.
- ¹⁹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 43. ペールイはイタリア南部と北アフリカの植生が類似していると思っていた節があって、それはどちらの記述にも現れるサボテンの描写に見ることが出来る。例えば *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 57, 279. を見よ。前者はシチリア、後者はチュニジアのラデスで見たものを描いている。
- ²⁰ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 63.
- ²¹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 67.
- ²² *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 63.
- ²³ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 77-78.
- ²⁴ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 95.
- ²⁵ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 95. 原文において強調のために使われている隔字体を、訳文では太字にした。これ以降の引用において隔字体が出てきた時には、同じように表記することとする。
- ²⁶ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 95.
- ²⁷ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 98.
- ²⁸ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 147.
- ²⁹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 149.
- ³⁰ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 150-151.
- ³¹ ゲオルク・ジンメル（鈴木直訳）「肖像画の美学」、ジンメル『ジンメル・コレクション』（筑摩書房、1999年）所収、141-142頁。
- ³² ジンメル「肖像画の美学」、142頁。
- ³³ ジンメル「肖像画の美学」、133頁。
- ³⁴ *Бѣлый А. Революція и культура*. М., 1917. С. 8.
- ³⁵ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 210.
- ³⁶ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 184.
- ³⁷ *Бѣлый Африканский дневник*. С. 344.
- ³⁸ *Бѣлый Африканский дневник*. С. 344.
- ³⁹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 250.
- ⁴⁰ *Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка*: Т. 4: С-V. М., 1994. С. 186.
- ⁴¹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 259.
- ⁴² *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 259.
- ⁴³ ゲオルク・ジンメル（鈴木直訳）「重力の美学」、ジンメル『ジンメル・コレクション』（筑摩書房、1999年）所収、171頁。
- ⁴⁴ ジル・ドゥルーズ（宇野邦一訳）『襞：ライブニッツとバロック』（河出書房新社、1998年）、210-211頁。
- ⁴⁵ 部分と全体との入れ替えは普通、提喩と呼ばれるが、佐藤によれば、提喩は隠喩と同様に「語句の意味的な類似性にもとづく比喩」であり、「現実的な共存性にもとづく比喩であ

る換喩とは対立」するものである（佐藤信夫『レトリック感覚』（講談社、1992年）、201頁）。褻とチュニジア文化が「現実的共存性」に基づいているかどうかは微妙な所であるが、或る一つの言語体系内部における「類似性」に基づくものではないので、換喩と考えて問題ないと思われる。ところでこれは所謂、「民芸品」の受容においても起こることである。或る伝統的な生活様式の中において用いられていた事物（部分）が、そこから切り離され、自立した作品（全体）として読み替えられるのだ。それによって新しい美が発見される一方で、我々には未知の、一つの生活様式が見過ごされる。実の所、我々は古代や中世の「芸術作品」のことも、このように受容している。

⁴⁶ ドゥルーズ『褻：ライブニッツとバロック』、51頁。

⁴⁷ ドゥルーズ『褻：ライブニッツとバロック』、55-56頁。

⁴⁸ *Белый А. На перевале. Берлин, Пб., М., 1923. С. 186.*

⁴⁹ *Белый На перевале. С. 20.*

⁵⁰ *Белый Путевые замѣтки. С. 261.*

⁵¹ *Белый Путевые замѣтки. С. 262.*

⁵² *Белый А. Принцип формы в эстетике // Белый А. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 142, 150, 151.* なおこの論文は1906年に執筆されている。

⁵³ 建築はタブローとは違い一望することが出来ない、よってそこには必ずや時間的契機が入り込んでくる。しかも建築空間は身体を包み込む環境でもあるため、全感覚によって知覚される。他方で、音楽は音響として、身体全体をもって感受される。

⁵⁴ 九鬼周造「『いき』の構造」、『『いき』の構造 他二篇』（岩波書店、2009年）所収、68頁。

⁵⁵ *Белый Африканский дневник. С. 392.*

⁵⁶ 例えば *Белый Африканский дневник. С. 392, 400-401.* などにおける街路の描写を見よ。

⁵⁷ *Белый Африканский дневник. С. 387.*

⁵⁸ 例えばパールイは「メンフィス」という節で、明らかに壁画から発展させたと思われる、ラムセス2世治下の古代エジプトの情景を描いてみせている。*Белый Африканский дневник. С. 439-442.*

⁵⁹ *Белый Африканский дневник. С. 444.*

⁶⁰ ヴォリンゲル（草薙正夫訳）『抽象と感情移入』（岩波書店、1953年）、18頁。

⁶¹ ヴォリンゲル『抽象と感情移入』、41頁。

⁶² ヴォリンゲル『抽象と感情移入』、33頁。

⁶³ ヴォリンゲル『抽象と感情移入』、40頁。

⁶⁴ ヴォリンゲル『抽象と感情移入』、37頁。

⁶⁵ ヴォリンゲル『抽象と感情移入』、37頁。

⁶⁶ *Белый Африканский дневник. С. 397.*

⁶⁷ ちなみにここで「アバ」と訳した語は、原文では абассия となっており、パールイはこの語を『アフリカ日記』のカイロの部分で何度か用いているが、筆者はこうした形の単語を（少なくとも服の名前としては）辞書や事典の中に見つけることが出来なかった。ただ aba

もしくは abba と呼ばれる服はあって、それはアラブ人がまとう、毛織や絹で作った袖のない外衣である。ここでは取り合えず、абассия は aba のことを指しているとなすことにする。

⁶⁸ *Белый Африканский дневник*. С. 424.

⁶⁹ *Белый Африканский дневник*. С. 434-437.

⁷⁰ *Белый Африканский дневник*. С. 429.

⁷¹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 306.

⁷² *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 307.

⁷³ *Белый Африканский дневник*. С. 452.

⁷⁴ *Белый Африканский дневник*. С. 453.

⁷⁵ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 9-11.

⁷⁶ *Бѣлый А. Записки чудака. Томъ первый*. М., Берлинь, 1922. С. 158.

⁷⁷ *Бѣлый Записки чудака. Томъ первый*. С. 157.

⁷⁸ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 163.

⁷⁹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 269.

⁸⁰ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 270.

⁸¹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 291-293.

⁸² *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 293.

⁸³ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 7.

⁸⁴ 上松佑二『ルドルフ・シュタイナー』（PARCO 出版局、1985 年）、62 頁。

⁸⁵ しかしこの「第一ゲーテアスム」は、完成直後の 1922 年大晦日に、極右による放火で全焼してしまったため、現在ドルナッハに建っている協会本部は、その後再建され、今では「第二ゲーテアスム」と呼ばれている別の建物である。上松『ルドルフ・シュタイナー』、130-134 頁。

⁸⁶ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 272.

⁸⁷ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 273.

⁸⁸ *Белый Африканский дневник*. С. 448.

⁸⁹ ちなみにベールイは『旅行記』において一度だけ、チュニジアのベルベル人の工芸品について論じた箇所で、「既にラスキンが夢見ていた素朴さ」と書いている。*Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 260.

⁹⁰ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 18.

⁹¹ *Бѣлый Путевыя замѣтки*. С. 73. これはバーン＝ジョーンズが 1887 年に描いた“The Baleful Head”という絵で、ベールイは«Ликъ ужаса»と書いている。

⁹² 谷川渥『鏡と皮膚』（筑摩書房、2001 年）、81 頁。

⁹³ 谷川『鏡と皮膚』、94, 97 頁。

⁹⁴ *Белый Африканский дневник*. С. 374-375.

⁹⁵ *Белый Африканский дневник*. С. 342.

⁹⁶ *Большой Путевые замѣтки*. С. 17.

⁹⁷ サイード 『オリエンタリズム 上』、433 頁。

[研究ノート]

もう一つのレクイエム ——エラーギンとアフマートヴァ——

きのした はるよ

イヴァン・エラーギンは噴水邸のアフマートヴァを訪ねた日のことを晩年の長編詩『想い出』に綴っている。少し長くなるがその部分を翻訳引用した上で長編詩の構成を通してこのエピソードからみえてくるものについて筆者の考えを述べてみたいと思う。

……いままたお前的大通り、レニングラードよ……。

言いようのない街灯が点っている。

東の間の私のこの来訪。

ひとつの願いが心を苦しめている。

携えてきた詩は六篇ほど

アフマートヴァに聞いてもらうことを夢みて。

あの頃私の妻だった

アンスチェイ。彼女の詩も一緒にもって。

[……] 呼び鈴で

扉を開けてくれたのはまさに彼女その人。

とんちんかん極らない

私の口上。「お入りなさい」。ここで要るのは

正確な細部。壁面半分の大きな

娘の肖像。本当にちっぽけな
部屋。(その娘は
白いワンピースを着ていた)。アフマートヴァは
すらりとして背が高くみえる
私はもう悪い予感がしている。
「息子が送られるので行くところなの
差入れをもって監獄に。だからあなたの
相手はできないの」。私たちにはいま
『レクイエム』がある、この恐ろしい日々の記録。
『レクイエム』がそのとき彼女の目に
私には見えた。きっとだれかが見つけるだろう
古い詩が書かれたノートを。

でものしかかる心配ごとであなたは
詩人どころじゃなかった。ああ！
気が付いたとき私はもう門まで来ていた。
白いワンピースの娘は一あなただった。
[……] ¹

I

キエフ第二医科大学の学生イヴァン・マトヴェーエフ、のちのイヴァン・エ
ラーギンが詩を携え、アフマートヴァに会うためにレニングラードに降り立った
のは1939年8月15日の早朝だった²。

しかし彼女はその日息子と最後の面会に行くことになっていた。8月11日の
新たな判決によって19日に十字獄からノリリスクに送られようとしていたのだ
がある³。結局、イヴァンは部屋には通されたが、詩を読むこともなく追い払われ
てしまった。このときの様子は彼の妻でやはり詩人だったオリガ・アンステイ
(本名オリガ・ニコラーエヴナ・シュテインベルグ。1912-1985)のヴェッラ・ヤ

コヴレヴァ・カズナチャに宛てた手紙によっても知ることができる⁴。

ザヤツ「エレーギンの子ども時代の愛称」は今レニングラードなの。「アンナ・アンドレーエヴナに追い払われた。追い払われたけど手に二度もキスした!」、最後に「ロシアの大女流詩人に追い払われた! なんて回想録が書けるよ」ですって⁵。

ザヤツはあっという間に追い払われたの。彼女が言うには、息子が送られるので最後の面会に行かなくてはならない。一般にだれの詩も聞いたりできない。若い人の才能の指導力なんて自分にないことは分っている。それから「私のところには来ないように、私の住所も忘れなさい、そして誰もよこさないように。私にもあなたにもいいことはないから」と。[……]

あなたがイヴァンの話を聞けなくて残念だわ。いつになく、なにかくぐもった、夢でもみているような声で話すの。彼女は本当にきれいで、極端に背筋を伸ばして、前髪はもう切り揃えず、手は、(彼が二度もキスできた) 手は一美しいけれど「ふっくらしていた」って。驚いたわ。着ていたのは絹のトリコットで、だけどすっかり裂けて、長い丈の暗い色の着物だったと。もうイヴァンが外に出ようとしていたとき彼が聞いた、名高いロシアの女流詩人の最後のことは、電話口の「ターニャ〔・スミルノヴァ、家政婦。1909-1988〕はすぐに戻るわ。プリムスを修理に出しに行ったの……」というものだった。

ソファーの上に白いワンピースの娘の肖像画が掛っていた。ザヤツは帰り道でやっとそれが若い頃の彼女だと分ったの。二、三日して彼が書いた詩は、

私はまったく信じていなかった
あなたのもとに道が通じていようとは
けれどあなたは扉を開けてくれた
あなたの部屋に入れるように

風変わりにさえみえた
あなたの部屋の明かりと

ありふれたソファーの上に掛かっていた
白いワンピースの娘の肖像画
[……] ⁶。

イヴァン・エラーギン、本名ザングヴィルドーイヴァン・ヴェネディクトヴィチ・マトヴェーエフは1918年12月1日にヴラジヴォストクで生まれた。父のヴェネディクト・ニコラーエヴィチは未来派の詩人ヴェネディクト・マルト(1896-1937)、祖父ニコライ・ペトロヴィチ(1865-1941)は、函館の正教宣教師団準医師の家に生まれ、『ヴラジヴォストク市の歴史』を執筆、ニコライ・アムールスキイのペン・ネームで知られている。ヴラジヴォストクに印刷所をかかえ、有名作家や画家や革命家が家を訪れたという。

1919年3月の内戦で祖父は妻子を連れて日本に移住する(のちに神戸で死去)。1920年夏に父マルトが日本からハルビンに戻って詩集を刊行、1932年末に妻と息子を伴ってソ連に移る。

1928年、イヴァンが満十歳の秋、モスクワで父が国家保安部の役人と喧嘩沙汰を起して逮捕され、サラトフに送られる。母も心を病んで入院、イヴァンは路上の浮浪児となる。雪の日に通らなかった知人に発見され、デーツコエ・セローで母方の縁者や、ダニイル・ハルムス(1905-1943)の世話を受ける。ハルムスの父イヴァン・ユヴァチョフ(1860-1940)は「人民の意志派」党員だったが、流刑先のヴラジヴォストクでイヴァンの祖父ニコライと知り合い、父ヴェネディクトの洗礼立会人を務めていた。1932年に刑を終えた父はイヴァンとキエフに行くが、1937年6月に再び逮捕、日本のスパイにより10年の重禁固とされ、同じ年の10月には義母も逮捕された。当時の通例として間もなく父は銃殺されたと考えられる。それも知らず、イヴァンは丸一年差入れをもって通ったという。この年の末に知り合ったオリガ・シュテインベルグと翌年6月、夜中の2時に密かに結婚する。二人とも詩を書き、発表はしなかったが、したいと思っていた。その後イヴァンは第二キエフ医科大学に入学する。

先に引用したアフマートヴァ訪問の回想を含む長編詩『想い出』はこの時のエピソードから始まっている。

全編五八八行、五脚ホレイ（強弱格）、男性連続韻によって書かれ、内容からみて導入部を含む三つの部分から構成されている。その中で心に浮ぶエピソードが切れ切れに前後しつつ長・短の詩連を連ねて語られ、さながら一幅のタピスリーのような作品となっている。

おおよその内容を述べると⁷、エピグラフ（「……心に蘇る映画館で／記憶のフィルムが上映されている」）と「導入部」（「扉を開けて覗きこめば／そこには時の記録が保管され／過ぎた日々がニコマ、ニコマ／私の想い出のスクリーンに明滅しはじめた」）に続く「第一部」冒頭はキエフ第二医科大学の入試の場面。なんとか合格はするが社会の科目でひと騒動、イヴァンはある著名人の名を知らず試験官を失望させてしまう。最後に父の逮捕が語られる。

試験官はすっかり打ちのめされー／悲嘆にくれて憂い顔／「さあて、さて、さて」とぼんやり呟くと／[……]／「いったい誰があなたを教育したのです？」／私はやや困惑して答えた。／父ですと。「で、お勤めはどちらで？」／まるで自分が悪いみたいに／小さな声で「一年前に逮捕されました」と答えて／重い足どりで家に帰った。／世はまさに 1938 年 のこと。

すると突然スクリーンが暗くなり記憶が途切れて画面に浮ぶ窓、壁また壁。これも河畔の町、釣竿を手に父とともにヴォルガの石を跳び移る「十一歳」のイヴァンの姿がある。筏にのってサラトフの流刑地暮らしも「あと二年」という頃だった。そこで聞いた父の冒険談。

再び記憶のスクリーンが暗くなり、「1928 年」、父の流刑でモスクワの浮浪児となったイヴァンの姿がみえる。フォードル・パンフォーロフ（1896-1960）がイヴァンに気づいて助けるが、四半世紀後のロンドンでイヴァンの詩のことは語っても、彼には気づかない。

再びヴォルガを渡ってポクロフスクへ。ピリニャーク（ボリス・アンドレーエヴィチ・ヴォガウ。1894-1938）は東京の、父は神戸の想い出話をしていた。

サラトフで父と偶然クリューエフ（ニコライ・アレクセーエヴィチ。詩人。1884-1937）に逢う。父が彼にイヴァンを紹介する。

「紹介しようー私の息子だ」／（雪と街灯と横たわる影）／「まだやっと書きはじめたばかりだが／記念になにか書いてやってくれないか／この子のために。大きくなればわかるだろう。」

「第二部」で時のスクリーンはさらに奥へ、そこに浮ぶモスクワ郊外の別荘。ベランダ、色ガラスの窓、庭、柵。初めての学校。子どもらしい遊びの数々。「1927年」作家仲間と過ごしたボヘミアンのような別荘の日々。「懐かしい私のトミリノ」。夜明けの騒動と父の友人で詩人のニコライ・アレンスのこと（不詳）。

明けがたの夢見心地のなかで／がちゃんと瓶の割れる音がして／母と暗い庭に出ると／上のほうからしゃがれた声をする／見れば枝の間に／大きな黒い影がぶらさがり／木のてっぺんで／身体を枝に縛りつけて／父と友人が／へべれけ飲んで夜が明けた！／捻じ曲がった枝に／紐でウォッカの箱ぶら下げていた！

再び暗くなり、再びスクリーンに浮ぶネヴァ河。海兵省の尖塔、島、スフィンクス、宮殿。父に連れられて行ったユヴァチョフの家と彼の経歴。「1934年」のレニングラード、ナデジディンスカヤ通りの彼の家、父と居た近くのギリシア教会の傍の家。ユヴァチョフ「七十二歳」、成人した息子ハルムスとオベリウ。詩人フヴェデンスキイ（アレクサンドル・イヴァノヴィチ。1904-1941）とアントン・シュヴァルツ（朗読俳優。1896-1954）。

「第三部」で再び暗くなり、再びスクリーンにキエフがみえる。洗顔中にラジオからアナウンサーの声で数々の勝利と免除されていた授業料を納付せよとの通達。うろたえるイヴァンのところにマクシム・リュリスキイ（1895-1964）から使いで「マクシム・ファデイチさまがこれを大学の費用に」「お父上の思い出のために」と。リュリスキイの運命と「スターリンの歌」。ロシア詩人の父とウクライナ詩人リュリスキイ、同じ災禍、同じ罪状で結ばれ、詩人の遺族を助けた。

再びレニングラードを訪れアフマートヴァのもとに。

戦前のキエフ。歌手ドリヴォーソボトニツキイ（1893-1965）とシャリヤーピ

ン、レオニード・グロスマン（1888-1965）の講演。同じ大学に入り、同じ年に父を連行された友ジョルジュ・プロタショヴィチ（不詳）。「一体どこにいるんだ、ジョルジュ？ 応えておくれ、生きているなら」という言葉に続くドイツ軍のキエフ侵攻のなかでこの長篇詩は終わっている。

と、突然スクリーンが一面／夜空となり／数個の物凄い燈火！／殺戮のために町が照らし出され／すでに四方から爆撃をうけていた／十字のサーチライトがそそりたつ／爆撃機のいや増す咆哮／窓には巨大な閃光。／爆音。戦場、また戦場。

このように「第一部」はキエフ第二医科大学の入試の場面から父の逮捕、父と過ごした流刑地サラトフの日々、さらに父の流刑で浮浪児となったイヴァンを助けたフォードル・パンフオーロフ、ヴォルガを渡って父と訪ねたポクロフスクのピリニャークの別荘、サラトフで逢った詩人クリューエフへと記憶が移っていく。「第二部」では、父や父の詩人仲間と過ごしたトミリノの少年時代、流刑地から戻った父と行ったレニングラードのユヴァチョフの家と彼の経歴、その息子ハルムスの愉快的な文学生活が回想される。「第三部」は、キエフ第二医科大学時代の恩人マクシム・ルィリスクイの運命、レニングラードのアフマートヴァ訪問、歌手ドリノ・ソボトニツキイとレオニード・グロスマン、同じ1937年に父を逮捕された友人ジョルジュ・プロタショヴィチ、友と引き起した騒動の顛末、観劇と講演に明けくれた戦前キエフが回想され、ドイツ軍によるキエフ爆撃で幕を閉じる。ちなみにアフマートヴァと逢ったレニングラード行きのエピソードは、画面の転換もなく時間の流れに沿って語られているので、キエフの学生時代の出来事として扱われているように思う。年代と場所に注目して物語を整理すれば、

導入部と第一部（174行）＊ドニエプル河畔キエフ・1938年、＊ヴォルガ右岸サラトフ・1929年、＊モスクワ・1928年、ヴォルガ左岸ポクロフスク・？、右岸サラトフ・1929年。

第二部（194行）＊モスクワ郊外トミリノ・1927年、＊ネヴァ河畔レニング

ラード・1934年。

第三部（216行）＊ドニエプル河畔キエフ・1938年、レニングラード・1939年、キエフ・戦前、＊キエフ・1941年

つまり、この長編詩は、父の逮捕から一年経った1938年から父の流刑時代に遡る「第一部」と父亡きあと1938年の学生時代から1941年夏のドイツ軍のキエフ侵攻に至る「第三部」が父と過ごした1927年のトリノと1934年のレニングラードを回想する「第二部」を前後から囲むような構成になっている。第一部の時間は1938年から過去に遡って流れ、「第二部」では1938年から未来に向かって流れている。流れの逆行や大きな切断があると、記憶が途切れ、スクリーンが暗くなる（＊）。

思い出の中心に父マルトの姿があり、父の思い出を辿って場面が浮かび、エピソードが綴られていく。思うに、この作品はそうした父の思い出が1938年を起点として語りだされるところから生まれたのではなかろうか。

それはまさにこの年にエラーギンが父の死を知ったからであり、そこから1938年を発端として「第一部」と「第三部」の思い出が語りだされ、「第二部」で綴られる父と暮らした幸福な少年時代の思い出が前後の部分を繋ぐという長編詩の構造が生れたのではないかというのが筆者の推測である。

エラーギンが長編詩『思い出』で語ろうとしたのは故国ロシアで父と過ごした日々であり、また弾圧で命を絶たれた父や父の友人知人の記憶だった。その記憶と絡まるようにしてアフマートヴァを訪ねた思い出があり、彼の『レクイエム』が書かれることになったというのが筆者の考えである。

II

扱て、エラーギンが父の死を知ってこの長編詩を構想したとき、アフマートヴァはまさしく「レクイエム」を生き、のちに詩群『レクイエム』としてまとめられる作品をひそかに書いていた。

チュコフスカヤが覚書で前後の経緯を記している⁸。

「1939年8月28日」、「この10日間は書くことが沢山あった」という言葉から

記事が始まっている。

「14日の午後に」、アンナ・アンドレーエヴナから電話があり、息子が北方に送られるという。すぐに出かけ、アフマートヴァの部屋から方々に連絡して帽子とマフラーとセーターを確保、ふたりで長靴をとりに行く。夕方にもう一度シューラ〔アレクサンドラ・リュバルスカヤ。1908-2002〕とアフマートヴァの部屋に行くと、必要なものは全部揃い、知らない婦人が窓のそばで縫物をしていてシューラも縫物にとりかかる。そのあとの別れ際の会話、

私を送ってきて扉のところでアンナ・アンドレーエヴナが言った。

「明日はいつもよりきれいにしていなくては」

「そんなことができるの？」

「私はこれまでずっと思い通りに自分を見せられたわ。美女から醜女までね」

続いて面会日の様子が記されている。

翌朝〔8月15日の朝〕、八時ちょうどに息を切らしてコーリャ〔ニコライ・セルゲーエヴィチ・ダヴィデンコフ、長靴を提供したレフの友人。1915-1951〕が駆け込んできた。打ち合わせのために私たちは途中でアンナ・アンドレーエヴナのところに寄ることにした。彼女のところにヴラジーミル・ゲオルギエヴィチ〔・ガルシン。1887-1965〕がきていた。私たちはあちらの中庭で彼女と落ちあうことにして出かけた。コーリャが袋をひきずり、運よく電車がきてあっというまに着いた。前に私とアンナ・アンドレーエヴナしかいなかった中庭がいまは人の列で渦巻いていた。とはいえここで先ず問題になるのは何ができるかということだ。荷物は赤毛を染め残したそばかすだらけの意地の悪い娘が受け取っていた。〔……〕

受領証をもらってから水を飲み、万一にそなえて私たちはアンナ・アンドレーエヴナのために薬局で強心剤を買いにネフスキ通りに行くことにした。中庭の出口で彼女に出くわした。きちんとしてみえる白いワンピースを着て、ほんの少し紅を差していた。

「帰るの？」とびっくりして彼女がたずねた。

私たちはすぐもどると言って彼女の手提げ袋に受領証を押しこんだ。

この忌々しいほど暑い日は埃っぽい中庭で果てしなく続いた。立ちつづける拷問。時折り私たちの一方がアンナ・アンドレーエヴナを行列から連れだして芝生に座ってもらい、代わりにもう一方が立とうとした。けれど彼女は、突然にかあったら……と恐れて列を離れるのを嫌がり、黙って立っていた。私とコーリャは時々彼女を残して立ち去り、鉄道脇の積んだ丸太にしばらく座った。見るとコーリャは足先から頭まで煤だらけで黒い汗が顔を流れ、その汗を洗濯女みたいに肘でぬぐっていた。[……]

……積んだ丸太のそばに丸太の切れ端があるのを私がみつけ、コーリャがそれをアンナ・アンドレーエヴナのところまで引きずっていくと、彼女はちょっとだけ腰をかけるのに同意した。正面も横顔もないぼんやりした顔にまじって彼女の際立った横顔がみえた。彼女の顔と並ぶとどんな顔もばやけてみえる。

この日のアフマートヴァの姿は先に引用したオリガ・アンスチェイの手紙にも記されていて、彼女は「絹のトリコット」の「すっかり裂けて、長い丈の暗い色の着物」を着ていたという。

アフマートヴァが着ていた「長い丈の暗い色の着物」は前の年の秋、チュコフスカヤが初めて彼女を訪ねたときに見た「背中に龍の模様のある黒いゆったりした絹の部屋着 халат」⁹に違いない。1931年7月26日の日記で鳴海完造は、その日アフマートヴァが「丸に葵」の模様のスリッパを履いていたと書いており、そのスリッパは1927年東京の「ロシヤ展」に赴いたプーニンのお土産だろうと推測している¹⁰。チュコフスカヤが見た龍の模様の黒い着物もこのときプーニンが日本から持ち帰ったもののように思う。

一方コーリャとチュコフスカヤは盛装して最後の面会に現れたアフマートヴァを十字獄の中庭で見ているが、このときの彼女は「きちんとしてみえる白いワンピース」を着ていたといわれる。

「壁面半分の大きな娘の肖像」と詩に書かれ、エラーギンが若い頃のアフマートヴァだと思った「ソファーの上の白いワンピース姿の娘の肖像画」について

チュコフスカヤは、A. オスミョルキン（1892-1953）が「29日」（1939年8月29日）に仕上げたというアフマートヴァの言葉を伝えている¹¹。これは国立文学博物館にある「白夜、レニングラード、AAの肖像」という表題の絵で、大きさは「縦99×横79センチ」のものだという¹²。

エラーギンが見たのはまさに彼が逢った当時のアフマートヴァを描いた肖像画だった。チュコフスカヤはアフマートヴァがその時の体調や精神状態で非常に違って見え、思い通りに自分のイメージが作れたと述べている。

エラーギンがアフマートヴァと逢ったのは面会日の午前中であり、このとき彼女はまだ普段着のままだったと考えられる。息子のシベリア送りを知らされて不眠続きで憔悴していたに違いない。一方、画家と向き合い、午後になって面会に赴いたアフマートヴァは、紅を差し白いワンピースに身を包んで、まるで別人のようだったと考えられる。エラーギンが肖像画を見て娘時代のアフマートヴァだと思ったのも無理のないことかもしれない。

この日から二年後の1941年秋、ドイツ軍がキエフに侵攻する。その際もイヴァンはオリガとキエフに留まり、救急士として産科の診療所で勤務している。だがドイツ軍が退くと、対敵協力者の嫌疑を恐れて今度は赤軍に追われるようにして陸路ドイツに逃れ、ミュンヘン近郊の収容所で難民生活を送ることになる。

1950年夏に渡米、翌年にオリガと離婚、言葉の通じない国で様々に職を変えて窮乏生活を送る。その後、在米最古のロシア語新聞『新しいロシアの言葉』に小話を寄稿するようになり、1958年にイリーナ・ダンゲイゼルと再婚。1967年にニューヨーク大学を卒業して1969年に南北戦争を扱った『ジョン・ブラウンの遺体』1万2千行の翻訳で博士号を取得、ピッツバーグの大学で教鞭をとるようになる。

十代の頃から詩を書きはじめ、ミュンヘンで1947年に詩集『あちらからの道』を刊行して亡命詩人イヴァン・エラーギンとなる。ロシア語で詩は書いたが祖国には戻らず、1987年2月8日に亡くなった。

エラーギンの長編詩『想い出』のこのエピソードは、革命、戦争、スターリン体制という時代の流れのなかで、言葉の力を支えとしてこれに対峙し生き抜いた詩人、世紀末と20世紀初頭に生まれ、一人は国内亡命を、いま一人は国外亡命

を生きた二つの運命が一点で交わり、そのときまさに一人は「レクイエムを」生き、いま一人は海を渡って後にもう一つの「レクイエム」を書いた二人の詩人の出逢いが正確な細部とともに描かれていて真に感慨深い。

さて、1964年3月の末、アフマートヴァが『ロザリオ』刊行五十周年を祝っていた頃、彼女のもとに嘗てキエフにいたというオリガ・アンスチェイのミュンヘン版『レクイエム』に関する論文「黒い年」（『新しいロシアの言葉』1963年12月15日号）が届いた。これを読んだアフマートヴァのことばがトマス・ヴェンツロヴァの回想に記されているという。

「論文というよりは号泣ね！」とアンナ・アンドレーエヴナは見るからに感嘆した面持で言った。だがエラーギンの詩も彼の名も彼女には初耳だった。「だってなにもかも覚えていられるものかしら？……」¹³。

注

¹ Иван Елагин. Память. (http://www.vekperevoda.com/books/elagin/elagin_6.htm 2018年8月30日閲覧。)

² チュコフスカヤは最後の面会について、1939年8月28日の日記に、「14日」、「同じ日の夕方」の「翌朝」、つまり8月15日の出来事として記している（*Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941. М. 2013. Том 1. С. 42-44.*）。

³ 息子レフは二人の学生とともに1938年3月10日、「反ソ大学青年テロ組織」の指導メンバーの一人として逮捕、7月31日、55724号文書に基づいて起訴状が確定、8月4日に未決監獄（「十字獄」）に送られる。9月27日のレニングラード軍事特別法廷で「自由剝奪と強制収容10年と公民権剝奪5年」との判決が下され、未決獄から移送監獄に移される。エジョフが最後の日を迎え、テロ弾圧の「行き過ぎ」を戒めるソビエト人民委員会及び党中央委員会の決議があった11月17日、最高裁軍事部によって先の判決が破棄され、補足審議のためにレフを含む三人の被告はレニングラード軍事検察局に戻される。ひと月後の再審手続き中に移送監獄の記録から、彼らが12月3日に白海・バルト海運河収容所に送還、服役中であることが判明、1939年2月16日に未決獄に戻される。3月と5月の尋問と新たな起訴状による7月26日の内務人民委員部特別審議によってレフの刑期は「矯正労働5年」に短縮され、8月19日にノリリスク収容所に送られることになる（*Разумов А.Я. Дела и допросы П. «Вот это действительно правильно»: К делам обвиняемого Льва Гумилева //*

Крайнева Н.И. (ред.) Я всю прощенье дарю... М.-СПб. 2006. С. 277-317.)。

⁴ Витковский Е.В. СОСТОЯВШИЙСЯ ЭМИГРАНТ (предисловие) // Собрание сочинений Ивана Елагина в двух томах. Том 1. М. 1998. С. 5-40. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%95/elagin-ivan/sobranie-sochinenij-v-dvuh-tomah-tom-pervij-stihotvoreniya/1> 2018 年 8 月 22 日閲覧。)。

⁵ 1939 年 8 月末の手紙 (Витковский, *СОСТОЯВШИЙСЯ ЭМИГРАНТ*.)。

⁶ 1939 年 10 月 29 日の手紙 (Витковский, *СОСТОЯВШИЙСЯ ЭМИГРАНТ*.)。

⁷ 以下の『想い出』の引用と要約テキストの傍点と下線は筆者によるもの。

⁸ Чуковская, *Записки*, 42-45.

⁹ Чуковская, *Записки*, 15.

¹⁰ 中村喜和「鳴海日記のアンナ・アフマトワ—詩人生誕一〇〇年に寄せて」『窓』71 (ナウカ 1989), 8.

¹¹ Чуковская, *Записки*, 30.

¹² Анна Ахматова. Материалы из собрания Государственного литературного музея. М. 2016. С. 48-49.

¹³ Роман Тименчик. Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы. Изд. 2-е. Иерусалим-Москва. 2014-2015. Том 1. С. 363-365. Том 2. С. 480-481.

戦間期プラハの文学結社〈庵〉と アリフレト・ベーム¹

大平 陽一（天理大学）

1. 〈庵〉の成立

1921年12月にポーランドから移住してきた若い詩人セルゲイ・ラファリスキー（会員番号1）とニコライ・ゼヴァノフスキイ（会員番号2）が〈ロシア人学生同盟〉に所属する文化団体として結成した文学サークルが、〈詩人の庵〉の——後には単に〈庵〉と呼ばれるようになった文学サークルの——前身に当たる。約一年後の1923年1月発行の学生雑誌に掲載された匿名記事には、「〈詩人の庵〉の目的は、古今を問わず、あらゆる種類あらゆる傾向のロシア詩を研究すること、その創作理論と実践を勉強することだ。〈庵〉の会員には文学に関心のあるものなら誰でもなれる」と書かれている（Beloševskaja 2006: 7）。この間に〈詩人の庵〉というサークル名が決まったようだ（その後1928年頃からは、単に〈庵〉と呼ばれるようになった）。

後年、ラファリスキーは発足直後の（ベーム招聘以前の）サークルについて次のように述懐している：「私たち二人は、様々なサークルのビラがすでに貼り出されている〈フドビネツ〉の廊下に、文学サークルへの入会を募る自分たちのビラを貼った。あちこちのピヤホールで集まりを持つようになったが、参加者はせいぜい五、六人だった。[…] 私たちの集まりは、自作の朗読とその作品についての検討という順序で進められた。忌憚のない批評という論調は当初からだった。恐らくはそのために人があまり増えなかったのだろう」（Beloševskaja 2006:

8)。

そこに転機が訪れる。1922年2月26日、この時は亡命ロシア人学生のための寮である〈フドビネツ〉で開かれた集まりで講演をしてもらえないかと、「創設者」の二人が、当時ポーランドから移ってきたばかりのアリフレト・ベームに依頼したのである。「指導者」ベームが招かれたこの日こそが、一般に〈詩人の庵〉結成の日とされている。それは、最後の集会が持たれた1940年9月6日まで、ベームその人が〈庵〉を牽引し続けたからにはかならない。指導者として若者たちに芸術的助言を与えただけではない。ほとんどの事務的な雑用をベームが引き受けていたのである。

〈庵〉を代表する詩人ヴァチスラフ・レーベジェフ（会員番号7）は、ベーム招聘後に入会した同人だが、当時のことを次のように回想している。

〈詩人の庵〉の小さな手書きの広告を——詩に関心のある者、詩を書いている者なら何人であれ、アルフレト・ベーム講師の指導の下、カロリヌィ・スヴェトレー通りの〈ロシア教育局〉事務所で毎週月曜午後八時に開催されている若き詩人の会合に來たれという広告を見つけた。（Beloševskaja 2006: 711）

1. アリフレト・ベームの経歴

アリフレト・ベーム（1886-1945）は、1886年5月5日にキエフのドイツ系カトリックの一家に生まれた。長じてキエフ大学、歴史・文献学部に入學するも、學生集會に出たことを咎められて進學資格を剝奪され、第三セメスターからペテルブルク大學への転校を余儀なくされた。しかし、ペテルブルクでは後年フォルマリストとして知られるようになるユーリイ・トウィニャノフらと共に、セミョーン・ヴェンゲロフの講筵に列する機会に恵まれた。ベームが、ロシア・フォルマリズムの発生と發展を横目に見ながら、その文學研究の方法を確立していったことは、まず間違いない。

初めて活字になった論文が「シャトーブリアンからプーシキンへの影響についての問題に寄せて」というふうに、研究のスタートはプーシキン研究であり、19

世紀ロシア文学に対する関心は終生変わることはなかった。

ただ1910年からは、高名なスラヴィスト、イズマイル・スレズネフスキイの息子フセヴォロト・スレズネフスキイのもと、ロシア科学アカデミー図書館写本部で働き始めた。文献学、書誌学に関する実践を積んだことは、彼の文学研究にとってまちがいになく有益であったが、研究者のキャリアとしては脇道に逸れたことになる。亡命後のプラハでベームは常に「教授」と呼ばれていたが（教授という呼び名が職名ではなかったチェコでは、ロシアとちがってそれが許されていた）、〈庵〉の同人ニコライ・アンドレーエフ（会員番号27）によれば、「厳密に言えば、彼は教授ではなかった。昔彼はアカデミーで司書として働いていたが、それが亡命後ロシアでの教歴がないからといって彼の邪魔をした。親愛なる同僚たちは、全精力を傾け彼がポストを得るのを妨害したのだ」（Andreev 2006: 248）。

生涯正教授の座にはつけなかったが、カレル大学のロシア人教授よりもよほどすぐれた研究成果を残したことは、間違いない。諫早勇一が指摘する通り、ベームは「けっして知られざる文芸学者ではない」。「ソヴィエト以外のロシア文学者のあいだで、彼はなによりもドストエフスキーの研究者として名高かった」し、ベームの名は「精神分析の手法を用いたドストエフスキー研究者として知られていた」（諫早2007: 103）し、今も知られている。

ただ、プーシキンについてのセミナーの熱心な聴講者、そしてドストエフスキー研究者といった経歴、ましてや写本部の司書という職歴は、亡命の若い詩人、作家たちの導き手というイメージとは結びつきにくい。だが、ベームはすでに1921年、亡命先のワルシャワで文学サークル〈詩人の居酒屋〉の結成に参画していた。1922年1月にチェコスロヴァキア外務省の奨学金を得てプラハに居を移し、同年9月から私講師としてカレル大学等で教鞭をとるようになったが、先述の通り、そのはるか以前の2月に「能動性の特殊な形態としての創作」と題された講演を詩人の卵たちの前で行っていたのである。

ベームの現代性への深い関心は、1932年4月22日に催された公開朗読会の開会の辞を摘記した「議事録」にもうかがえる。残念ながら「議事録」には断片的な言葉しか書き留められていないが（そして、この議事録はベーム自身がつけて

いたのだが）、そこには「『時代とともに』ありたいという志向。文学現象に耳をすますこと。『ソヴィエト』文学に対する姿勢」「批評の自由」「言葉に対する働きかけが不可欠なことへの確信」といった語句が列挙されている（Beloševskaja 2006: 664）。それはどんな文学サークルにでも通用しそうな抽象的な言葉でしかないが、それでも「時代とともに」というスローガンは現代文学への、とりわけソヴィエト文学への強い関心を示しているように読めるだろう。その他の点でも、批評の自由という発足以来の原則が再確認されるし、「言葉に対する働きかけが不可欠」との認識には、フォルマリズムに通底する詩的言語と詩的手法への関心が見てとれるように思われる。

それにしても、開会の辞、しかもその要約であるにせよ、いかにも客観的、抽象的で、20年代、30年代にチェコやロシアで発表されていた文学的マニフェストとは対照的だ。だが、それは学究肌のベームらしいし、特定のイズムを主張する流派なり結社ではなく、同人たちがゆるく繋がっているサークルであった〈庵〉にふさわしい。だからこそ〈庵〉は20年以上も続いたのではなかろうか？

2. 〈庵〉の集い

まだ〈詩人の庵〉と呼ばれていた20年代、会合の場所としていちばんよく使われたのは、亡命ロシア人のための文化施設〈ロシアの団欒〉であった。また20年代から30年代初めまでは、ベームがその幹部だったお陰で〈ロシア教育局〉の事務室も使えることがあった。ニコライ・アンドレーエフは、その回想録で、「教育局には様々な出版物、最新の雑誌、書籍、新聞がぎっしり詰まった部屋が三つあった。私たちは夕方ここに集まったが、本と新聞が一種独特のまたとないほど相応しい舞台装置となってくれた。部屋の中央、電気スタンドの灯りに照らされた机に向かって、背が低く、ひげをたくわえ、額のとても広く、ドストエフスキーの肖像画の何枚かによく似たアリフレト・ベーム先生が座っていた」（Andreev 2006: 248）と、会合の様子を描写している。

しかし、1930年代に入って亡命ロシア関係の諸施設が閉鎖されていくにつれ（教育局は33年頃に廃止された）、〈庵〉の集まりも同人の自宅で開かれること

が多くなった。当初はアッラ・ゴロヴィナの夫で彫刻家のアレクサンドル・ゴロヴィンのアトリエに集まっていた。その後もなぜか、マーシャ・トルスタヤ（会員番号 34、文豪トルストイの実の孫）やエミリヤ・チェグリンツェワ（会員番号 20）など女性同人の自宅で開かれることが多かったが、ベームがいわゆる〈教授アパート〉に引っ越してからは、ベームの書斎で開かれることが多かった。ベームに連れられて会合に参加したチェコの文芸学者ヤロミラ・ロルマノヴァーは、後年、次のように回想している。

あの驚くべき世界。彫刻家のゴロヴィンのアトリエに集まった〈庵〉の同人たちの文学サロン。やって来るとみな箱の上に腰をかけました。お茶にいれるお砂糖とクッキーをみんな持参することになっていました。あそこに満ちていた素晴らしい雰囲気は決して忘れません。ニースのカーニバルで雨のために落ちた薔薇について歌った若い金髪の女流詩人の詩が今も私の記憶の中で響いています。（Beloševskaja 2006: 10-11）

こうした会合は、創設者ラファリスキーが述べているように、原則として同人のひとりが自作の詩なり散文を朗読したあと、出席者全員で合評するという手順になっていた。レーベジェフの回想には次のようにある。

私が朗読を終えると、ベームは満足そうな様子で同人たちの方に目をやり、希望者全員に読まれた詩について意見を述べるように促した。これがいつも変わらぬ会合の進め方だということを、後に私は知った。結びの言葉はいつもベームで、全ての発言を要約しつつ、朗読された詩に対する彼の評決を下した。（Beloševskaja 2006: 713）

ただ、クロトゥコワの日記を読むと、そこに評論的な性格の発表が加わっている場合も少なくなかったようだ。1922 年 11 月 20 日付けの日記を引用しよう。

この前の〈庵〉の会にまた行ってきた。集まりは週に一度、月曜にある。[…]

イリーナ・オドエフツェワについてレイトリングルの報告があるはずだった。彼女はとても高ぶった様子で赤い斑点が顔に浮かび、しきりに煙草を吹かしていた。報告は失敗だった。奇妙なイラストとグラフ以外（彼女は建築家だ）独創的なものは何もないように思えた。（Krotkova 1997: 92）

この発表について議論が戦わされたあと、詩の朗読が始まる。

そのあと報告者が自作の何かぼんやりした夜のファンタジーを、もちろんお決まりの売春婦を歌った詩を朗読した。みなユーモアまじりにレイトリングルを批判した。ただ一人スカチコフだけが「いやあ、私にはあなたが理解できないなあ」とけだるくコメントした。（Krotkova 1997: 92）

合評は「自由な批評」の原則の下に行われたから、手厳しい批判が飛び交うことも稀ではなかった。朗読後の合評会は、同人たちにとって「自分自身の言葉を評価するための試練である一方で、作品分析の最初の試みでもあった」と、ビェロシェフスカヤは解釈する。そして、それに劣らず重要な結果——こうした忌憚のない議論がもたらす成果が、「〈庵〉の同人同士を繋いでいるものを認識することだった」のだという（Beloševskaja 2006: 20）。

かてて加えて、忌憚のない意見が交わされたのが事実であったにしても、批判にさらされた同人を弁護したり慰めたりしてくれる仲間もいた。自作の発表を求められてもなかなか応じなかったクロトゥコワが、とうとう朗読した日についての記述らは、引っ込み思案のクロトゥコワに対する同人たちの気遣いが感じられる。1922年11月10日付けの彼女の日記を呼んでみよう。

私の番が近づいてくると、動悸がひどくし始めて、一行も読めそうにない気がした。その時ラファリスキーが私の方を向いて「次はあなたですね？」と言った。私はベームに向かって、自分が詩人だとは思えないのだと訴えた。気持ちは分かるけど頑張って、という彼の答えに、私は興奮のために目を閉じ、押し殺した平板な声で始めた。[……] はじめて他人の前で朗読していた。[……]

みなは私を批判してはいけなと、スカチコフ相手なら我慢できないけれど、冗談めかして何か言うのも駄目だと分かっていた。私は今にも号泣しそうだったのだろう。ベームとラファリスキイだけがあえて励ましの言葉をかけてくれた。(Krotkova 1997: 91-92)

同年 12 月 9 日付けの日記にも次のように書かれている。

詩を朗読するように求められたが、読まなかった。するとベームは私にはよく分からない理由で私を誉めはじめたので、気まずい思いをした。ただ闇雲に励ましてくれているようで、見当ちがいに思えて。私が黙り込んでいるということは、〈庵〉のことが気に入らないからだ、と、ベームは思っている。確かに〈庵〉には間違いも多いが、真率な探究もそこにはあるからいろいろと妥協もできるのではないかと〈庵〉を弁護し始めた。本当に私は〈庵〉が気に入っているのに。(Krotkova 1997: 93)

議論がどのように進められたか、詳細な記録は残っていない。しかし、会員番号 29 のモルコヴィンが 20 番のエミリヤ・チェグリンツェワに宛てた手紙が、いかにも〈庵〉らしいように思われる。チェグリンツェワが詩人としてそれなりに知られるようになったのは、1927 年にアンソロジー『庵』に作品が掲載されて以降のことらしい。彼女は終生チェコを離れず、解散の日まで〈庵〉の同人であり続けたが、その間『おとない』(1936 年、プラハ)と『詩連』(1938 年、ワルシャワ)の二冊の詩集を刊行している。モルコヴィンは、処女詩集『おとない』所収の詩「チェス」の校正刷を送ってもらったようで、チェグリンツェワに宛てて詳細なコメント付きの返事を送っている。

エミリヤ・チェグリンツェワ様机下

あなたの「チェス」のお陰で私は歓喜の絶頂にあります。読んでいて背筋がぞっとするような、そんな詩的高揚感がそこにはあります。ご存知の通り、私は掛け値なしに粗野な人間で社交的ではありませんから、お世辞を言うことな

ど全くできません。

[……]

どうやら、あなたは私の意見に関心があるようです。どうぞごろうじろ。あらかじめ断っておきますが、私が書いたのはただの助言。よしんば見当外れだと感じたとしたら、それは書面ではイントネーションと調子が伝わらないからですからね。(Malevič 1998: 202-203)

このあと文面は二段組みのようにして書かれていて、左側に詩を書き写し、右側にコメントが付されている。『『チェス』は最近私が読んだ作品の中でもっとも意義深いものです』と高く評価しているので、「すばらしい」といった書き込みが多いが、苦言を呈している箇所も散見される。

「兜の下の方の髪は美しさよ！／肩に羽織った白い外套は羽根のよう！／キングよ、キング！愛は悪魔のように恐ろしい。／私は赤面して、うつろに叫ぶ——チェック！」という第二連について、モルコヴィンは「ゴロヴィナが〈庵〉に持ち込んだ名詞の反復は非常に危険で、正当化されることはごく稀。『愛は悪魔のように恐ろしい』は最悪！キングに呼びかけた後、愛が恐ろしいというのはとても良い！『悪魔』は、語そのものがひじょうに反詩的だから、ここは変えた方が良いのでは？たとえば、『愛とは裏切り？』と対立を持ち込むとか？」(Malevič 1998: 204) と具体的な言語表現に立ち入ってコメントしている。その結果、決定稿は次のようになった。

キングよ、キング！空恐ろしい裏切りの愛。

私は立ち上がってうつろに叫ぶ——チェック！

(Beloševskaja 2006:412)

チェグリンツェワは名詞の反復はそのまま残した。しかし、連の最後の表現は、助言を入れて変更している。次の連でも「最悪」と評された「憂愁が太鼓を叩く」という表現を変更しているなど、助言を容れている箇所は少なくない。

3. 公開朗読会

〈庵〉という名前が示すように、それはごく親密な仲間同士の集まりだった。しかしそうした内向きの集まりも、実は外部に開かれていたことは強調しておかねばならない。すでに述べた通り、ベームは大学の教え子たちを会合によく連れてきたし、当時はせいぜいまだ学生だったボリス・ロスキー——高名な哲学者ニコライ・ロスキーの次男のボリス——や、ラファリスキーやスヴァトスラフ・レーベジェフと同年配で、カレル大学ロシア法学部に在籍しながら作家、ユーラシア主義者としても活動していたコンスタンチン・チエヘイーゼも会合を訪れたことがある。結成間もない時期には、ロシア生まれの英国人俳優のアレクサンドル・ブレイが毎回のよう顔を出し、鋭いコメントを発して同人以上の存在感を示していたという。

プラハを訪れた際に会合に参加した詩人には、エストニア在住のイワン・セヴェリャーニンやパリのジナイダ・シャホフスカヤなどの有名どころも含まれているし、ヴラジーミル・ナボコフもプラハに住んでいた母、妹、弟をたずねたついでに〈庵〉を訪れたことがある。

そのほか〈庵〉では合わせて70回をこえる研究報告が行われたが、そこにはベームが招聘した錚々たる学者たちが——ロシアにおける精神分析の紹介者として有名な心理学者ニコライ・オシポフ、地理学者でユーラシア主義の論客ピョートル・サヴィツキー、ロシア法学部教授のイワン・ラブシン、一時期プラハのロシア市民大学の副学長を務めた法学者のセルゲイ・ザヴァツキーなどが含まれていた。

また、詩人ヨゼフ・ホラや児童文学者で翻訳家のペトル・クジチカのようなチェコ人は、しばしば会合に出席してロシアの詩人たちと交流していた(Beloševskaja 2006: 12)。「〈庵〉は亡命文学サークルにはめずらしく、受入国の文化にも積極的に関心を寄せていたから、会ではチェコ語からの翻訳も朗読され、ベームもそれを奨励していた」(諫早 2007: 108)のである。

内輪の会合以外にも、「夕べ」と呼ばれた公開朗読会も行われるようになった。この種の試みの嚆矢となったのは、1922年5月に学生会館で催された「グミリョ

フ追悼の夕べ」だった。第一部がグミリョフの朗読にあてられ、第二部で〈庵〉がブラハの公衆の前にデビューした。

毎年開催された活動報告的な性格をもった〈庵の夕べ〉以外にも、ゴロヴィナ、チェグリンツェワ、ワシリイ・フョードロフ（会員番号 24）といった同人による「個人朗読会」も催された。

1924 年から 26 年にかけては、〈庵〉の会合に出席したことのあるアンナ・テスコヴァー——後年、詩人マリナ・ツヴェターエワとの往復書簡が出版されて有名になったテスコヴァー——が文化部門を主導していた〈チェコ露協会〉の支援を受けることができたお陰で、同協会がオーナーの好意で使わせてもらっていたホテル・ベラーネクのホールを無償で借りて〈庵の夕べ〉を催すことができた。また既成作家たちの利益団体〈在チェコスロヴァキア・ロシア人作家ジャーナリスト連盟〉の後援を得たことも何度かある。

しかし、チェコスロヴァキア政府からも亡命ロシアおよびチェコの諸団体からも財政援助を受けられなかった〈庵〉にとって、こうしたイベントの開催も原則として「手弁当」で行わねばならなかった。ましてや出版援助など望むべくもなかった。諫早の指摘する通り、「サークル内で朗読されただけで、活字にならなかった作品を後世は評価できない。〈庵〉の不幸の一つはここに」あった（諫早 2007：107）。

実際、20 年代半ばまで、若い文学者の名前が亡命ロシアの定期刊行物に登場することは稀であった。唯一の例外は〈チェコスロヴァキア・ロシア人学生同盟〉が刊行していた『学生時代』（1922-1925 年）であり、当初より亡命第二世代に誌面を提供していたチェコでただ一つの雑誌であった。実際には 23 年に刊行された創刊号以来つねに〈庵〉の同人たちの作品が掲載され、第 2 号にレーベジェフとゼヴァノフスキイの詩が掲載された際は、〈庵〉の成立事情とその指導者であるベームについての紹介記事も添えられていた（Beloševskaja 2006: 31-32）。

4. スローニムによる『ロシアの意思』の誌面提供

しかし『学生時代』はごく限られた読者しか持たない学生新聞であった。プラハの若手文学者たちが新聞雑誌に登場し、在外ロシアで少しは知られるようになったのは、何といても『ロシアの意思』のお陰、なканずくその文芸欄を担当していたマルク・スローニム（1894-1976）のお陰であった。チェコスロヴァキア政府から支援を受けている社会革命党^{エスエル}左派の雑誌の救いの手が、エスエルと対立する政治的立場のベームが実質的に主宰している文学サークルに対して、差し伸べられたのである。1925年に同誌は、特集として〈庵〉の詩作品を掲載した。特集の序文には、プラハに〈庵〉という名のサークルが存在することを紹介した上で（それほど無名だったのである）、「編集部は『詩の文化』を体系的に研究しているこのサークルの参加者数名に作品発表の場をよろこんで提供する」と述べられていた（Beloševskaja 2006: 32）。同時代のソ連文学に注目する編集方針と共に、政治姿勢のみならず文学においても保守色の強い亡命雑誌『現代雑記』との対決色を打ち出したのであろう。

何よりスローニム自身がラファリスキーやレーベジェフと同年配であり、年長世代の既成作家よりも若手に共感を抱いていた。生活苦にあえぐツヴェターエワ同様、発表手段に事欠く〈庵〉にとっても、スローニムはまさに救世主であった。

翌26年にもラファリスキーの評論が、27年にはエイスネル、レーベジェフ、フョードロフらの詩と散文が掲載された。しかし、1928年こそが真の意味で〈庵〉が『ロシアの意思』誌上にデビューした年であった。「プラハの詩人たち」の表題のもと、若手の作品が掲載されたが、そのほとんどがレーベジェフ、クロトッコワ、エイスネルをはじめとする〈庵〉の同人たちであった（Beloševskaja 2006: 33）。

1925年頃から『ロシアの意思』編集部で火曜日に茶話会が不定期に催されるようになっていたが、27年秋になって若い世代の文学に注目するという編集方針が固まると、この会が定期的に行われるようになった（Beloševskaja 2006: 31）。ここでも参加者のほとんどが〈庵〉の同人であり、詩の朗読と合評が行わ

れた。これは雑誌に掲載するか否かの試験としての性格もあったようだ。この茶話会にはクロトゥコワの日記も言及している。23年7月3日付けの日記に〈庵〉での会合について「自分の詩を声に出して読むのが恐ろしく嫌だ。そうすると、詩が、私の外側で独立して生き始める。私ひとりが知っている間、それは私のもの、子犬のように暖かくて気持ちの良い私だけの詩だ」(Krotkova 1997: 101)と愚痴をこぼしていた彼女が、28年の11月21日付けの日記には次のように書き留めている。

楽しいことも書き留めよう。昨日『ロシアの意思』の編集部での集まりに行った。『イタリア風ソネット』の連作を読んだら、大好評だった。シェフゲノフからスローニムまで、編集者が異口同音に誉めてくれた。(Krotkova 1998-1999: 86)

さらに29年3月23日付けの日記には、自分の詩でなくなることを嫌っていた内気な詩人が、自作が活字になったよろこびを「自分の詩じゃないみたい」と言いながらも、「私のソネット」として次のように述べている。

私のソネットが出たが、それがこんな真摯なよろこびをもたらしてくれるとは思ってもいなかった。自分の詩に満足しながら、まるで他人の詩のように私は読んでいる。(Krotkova 1998-1999: 86)

このようにして『ロシアの意思』は、1926年以降、若い世代の亡命ロシア文学に誌面を提供する唯一の有力誌として孤高を保っていた。しかし、この『ロシアの意思』までもが32年に廃刊に追い込まれると、〈庵〉の同人たちは発表の場をほぼ完全に失ってしまう。在外ロシアの中心地パリの雑誌に、プラハの作家、それも若い世代の作品が掲載される可能性はそれ以前からほぼゼロだった。辺境と軽んじられてきたプラハ、亡命勢力の中でも過激派が集まっているプラハ——チェコの民主思想の影響を受けた学生が多く、エスエルが力を持っている一方でユーラシア主義という異端思想の中心地でもあるプラハ……モルコヴィンの述懐

するところによれば、「裕福な人が個人の資産で刊行しているパリの雑誌や新聞はブラハ的なもの全てをはなから疑惑の目で見ていたのだ」という（Morkovin 2007: 587）。

苦境に陥った〈庵〉は何とか自力で定期刊行物を出そうと試みたが、それはできない相談だった。ただ 1920 年代にすでに叢書『庵：詩と散文』を企画し、29 年にはレーベジェフの詩集を上梓していた。そこで 33 年からは『庵』と題した詞華集^{アンソロジー}を出そうと試みたが、それも四巻出すのが精一杯だった。しかもそれはノートのように薄い小冊子に過ぎず、もっとも大部な（？）ものでさえわずか 24 頁しかなかった。同人一人あたり二、三編の詩を掲載するのがせいぜいで、散文はほとんど掲載できなかった。

詩から散文に転向しようとしたモルコヴィンは、回想録で苦々しく語っている。

私の散文の非常に多くが未完のまま残っている。情熱に駆られて、机に向かっては書いたものだったが、何頁か書き終え、ふと自分が『保管』のために仕事していることに気づくと、鉛筆が手から落ちてしまう…。作家にとって、最良で唯一の学校は出版されることである。私はこの学校を出ることができなかった。（Morkovin 2007: 597）。

諫早の評言をもう一度くり返せば、「サークル内で朗読されただけで、活字にならなかった作品を後世は評価できない。〈庵〉の不幸の一つはここに」あったのである（諫早 2007: 107）。だが、それでもこの小冊子は、今からは想像できないくらい大きな意味を持っていたと、ビェロシェフスカヤは力説する（Beloševskaja 2006: 37）。筆者もそれを信じたくなる。

薄かったのは、もちろん経済的な理由のためだった。公的機関からの助成金も個人からの寄付も全くなかった。関係者たちの出資ではもちろん足りず、予約購読を呼びかけ、事前に予約金を払い込んでもらうことによって資金を調達するしかなかった。

5. 〈庵〉の同人たち

〈庵〉発足当時のメンバーたちは、自ら〈庵〉という秘密結社めいた団体名を選んだこともあって、戯れにベームを「父なる修道院長」、同人を「見習修道士」と呼んでいたと言うが、そこには宗教的なニュアンスはなかった。実際、若い世代が増えるにつれて「同僚」という当たり前の呼称が使われるようになった。唯一宗教的なニュアンスを最後までとどめていたのは、入会の手続きであった。もっとも若い世代に属するエヴゲーニー・ゲッセン（会員番号31）の1934年11月28日付けの日記に「ベームが〈庵〉の伝統に従って全員一致かどうか投票用紙を回していた。突然彼が宣言した。僕を〈庵〉に受け入れることに反対の者は誰もいないと。その時みなが歓迎のしるしに両手をこすった」（Beloševskaja 2006: 717）とある通り、正式のメンバーとして認められるためには、同人たちの秘密投票で承認されねばならなかったし、入会が決ると歓迎のしるしに、拍手ではなく両手をこすり合わせる仕草をする伝統が最後まで守られた。これ以外にも一つ、ベームが記録保存していた会員名簿が「ロザリオ」と名づけられていた。拙論においては「会員番号」と仮に訳してあるが、実は「ロザリオ 31 番」というのが直訳になる。〈庵〉という結社がロザリオであり、つまぐる珠の一つ一つが同人たちというイメージなのだろう。

結局 18 年間を通じて正式の会員は 36 名だけであった。アリフレトの長女で最後の同人となったイリーナ・ベームやモルコヴィンは、後年〈庵〉について回想し、論じるにあたって、この 36 名の同人に三つの世代を区別している。一方、現在〈庵〉研究を牽引しているチェコ・アカデミーのリュボフィ・ビェロシェフスカヤは二つの世代を区別する。

どちらの区分によるにしても、指導者ベームを「修道院長」と戯れに呼んでいた初期のメンバーが、年下の同人との間に世代差を感じていたのは確かなようだ。クロトゥコワ（1904 年生まれ）の日記には、1923 年 1 月に「ロシア」というテーマで開催された第二回の〈内輪の集まり〉、すなわち同人以外でも招待された者なら参加できる朗読会について、「その後 […] 若い詩人たちが朗読した。驚いたことに、その大半がロシアについての詩ではなかった」と書き記す一方

で、自身がもっとも共感したラファリスキイ（1896年生まれ）について「彼はロシアを愛していると、私は確信した」と書いている（Krotkova 1997: 95）。

本来ならば、ここで同人全員について簡単にでも紹介すべきであろうが、彼、彼女たちの作品を評価することはもちろん、紹介するのも筆者には荷が重い。そこで、すでに名前が挙がっている数人の同人について、そのエピソードを中心に紹介することでお許し願いたい。

数えてみると、〈庵〉の正式会員36名のうち女性が13名にのぼる。これは、当時の文学結社としては比較的多い方ではないのか。手厳しい合評のためもあった同人が増えなかったと言われる〈庵〉に、実はかなりの女性同人が含まれていたというのは、すでに述べたクロトゥコワへのベームやラファリスキイの励ましにうかがえるような、内気な女性を引き入れるだけの雰囲気が一方にあったからだろう。

ある時ベームの許に、同封した詩について意見を聞かせてもらえないかという、匿名の手紙が届いた。返事は局留めに、宛名代わりにパスポート番号を書いてほしいとあった。ベームは匿名の相手と文通するつもりはないが、しかし、個人的に話し合う用意はあると、日時と場所を指定した返信を書き送った。そして、決められた時間に面会に訪れたのが、ダリヤ・ミハイロヴナ（ロザリオの33番目の珠）だった。謙虚な彼女には、自分を謎めかせようなどというつもりなど毛頭なく、人見知りのあまりにしただけなのだと、モルコヴィンは弁護している（Morkovin 2007: 584）。そんなミハイロヴナをベームは〈庵〉に誘った。カフェではいつもお茶を注文するが、決して口をつけず、黙って議論に耳を傾けていたが、時折差し挟む彼女の意見はいつもよく考え抜かれていたという。モルコヴィンがからかうと、少しムッとしながら「いつもご冗談ばかり」と答えるだけ。ある時彼女の朗読を聞いていた彼が思わず口走った「畜生、こいつはすごいや」という不躰な褒め言葉がうれしかったのだろう、怒りもしないで軽い会釈を返したという。そしてその後、モルコヴィンらは両手をこすり合わせたという（Morkovin 2007: 585）。

そこで一部の〈庵〉の同人を紹介するにあたって、女性の同人から始めようと思う。

5.1. レイトリンゲル（ロザリオの5番目の珠）

ツヴェターエワの熱烈な信奉者であったエカテリーナ・レイトリンゲル（1901-1989）は、1902年ペテルブルクで生を享けた。革命が勃発した時たまたまクリミアに滞在中であったため、そのままシンフェロポリで学業を継続していたが、状況がいつそう切迫したためにそれも出来かね、図書館で働くようになった。しかし、いまわの際の母親に懇願され、ポーランドに脱出する。食堂で働きながら糊口をしのぐのが精一杯の毎日の唯一の慰めが、ベームの主宰する〈詩人の居酒屋〉の同人としての活動であった。もともと向学心の強いレイトリンゲルは、奨学金を受けて大学に通えるという噂を聞いてプラハへの移住を夢見るようになり、すでに22年初めにプラハに移住していたベームの助力もあって、同年11月に念願のプラハに移り住み、プラハ工科大学建築学科に入学した。彼女が〈庵〉に参加するのは、当然の成り行きであった。レイトリンゲルの作品を一編だけ紹介しよう。

忘れないで、この出会いは永久^{とわ}に響き渡った
琥珀のように、雲間の青空のように
忘れないで、透明な秋のように心に書き込まれた
あなたのかんばせが永遠に

私は白い翼のような祈りで
世界中を飛び回る、あなたのあとを
そしてぶきっちょな、でも勇ましい歩容で
見えない敵との戦いに向かって行こう。

どうか見ないで、私の檻樓を
令嬢のような歩調であなたの許にやってきた私の檻樓を
どうか忘れないで、あなたを愛する茎を
翼をもった私の魂のことを。

(Beloševskaja2006: 154)

献辞こそないものの、この詩はツヴェターエワの夫セルゲイ・エフロンに捧げられていた。家出したツヴェターエワを受け入れたレイトリンゲルは、実はエフロンを愛していたようなのだ。そのことはツヴェターエワにも悟られていたらしい。コンスタン・ロゼヴィチ²に宛てた1924年1月25日付けの書簡の中で、出産が間近に迫っていたツヴェターエワは、この日「エカテリーナに病院まで付き添ってもらっていった」と報告した後、「相変わらず彼女はエフロンに恋している」と書き添えているし、娘のアリアドナ・エフロンの回想するところによれば、ツヴェターエワは、創作ノートの中にも、善意に溢れ真っ直ぐなレイトリンゲルを意地悪く描いていたのだという。

カーチャ・レイトリンゲルはこんな人——長身のブロンドで素っ頓狂。いつも跪いているかのように腰をかがめているカーチャ・Rは、友愛と跪拝の詰まった袋をいつも担ぎ、国防色の袋、国防色の防水コート姿で、プラハの山を越え、丘を越え——ものすごい大股でプラハの山を越え、丘を越えプラハからフシェノリまで——他人の用事や義務や心配事がいっぱい詰まった袋を肩に担いでやって来る——ロマが子どもたちを背負うように、自らの愛を背負って。(Èfron 1992: 248)

5.2. ゴロヴィナ（ロザリオの23番目の珠）

アッラ・ゴロヴィナ（1909-1987）は、誰もがその才能を認める詩人であったが、あくまでも謙虚で、時に臆するところがあったらしい。1937年5月19日付けの手紙でベームは、「ゴロヴィナとのことでひどく厄介なことになっています」(Malevič 1998: 183)とチェグリンツェワに相談を持ちかけている。「きのう受け取った手紙で『もし今から間に合うようなら…載せないでください』と書いてきたというのだ (Malevič 1998: 183)。準備中のアンソロジー『庵』第四号の校正刷りを読み、自分の作品は他の作品のような高いレベルにはないからと。しかし、ベームは共同編集者であったチェグリンツェワに「手紙が届いたのが遅かったという口実で、ゴロヴィナの絶対的な希望を無視すること」を提案し (Malevič 1998: 183)、結局ゴロヴィナの詩は掲載されることになった。

スイスの男爵家がルーツだというシュテイゲル家に生まれたアッラ・ゴロヴィナは、革命後すぐに一家でオデッサに、続いてコンスタンティノーブルに戦火を逃れた。1920年、デニーキン將軍の求めに応じてロシアに帰国する父セルゲイについて一家はふたたびオデッサに戻ったものの、すでに白軍の敗色は濃厚であり、同年2月末にはもうコンスタンティノーブルに命からがら逃れる羽目になった。子どもたちの教育をおもんばかって、セルゲイ・シュテイゲルは1923年3月、家族を引き連れモラフスカー・トシェボヴァーに移住する。当時13歳、ロシア語ギムナジウムの4年生に編入されたアッラの同窓生には、トルスタヤ、モルコヴィンといった未来の〈庵〉の同人が含まれていた。文学の友を得たのもギムナジウム、詩が初めて活字になったのも学内誌、憧れのツヴェターエワに会ったのもトシェボヴァー——先祖のルーツのスイスからも、生まれ故郷のウクライナからも遠く離れた（プラハからでさえ遠い）モラビアの小さな町がゴロヴィナの文学的出発点となった。

1928年にギムナジウムを卒業した後はカレル大学哲学部に進学、29年にやはりモラフスカー・トシェボヴァーの卒業生である彫刻家のアレクサンドル・ゴロヴィンと結婚した。大学を卒業するのは、一児をもうけた後の31年になる。ギムナジウム時代から噂を耳にしていた〈庵〉の集まりに初めて、夫に伴われて出席したのは1929年11月4日のこと、出産を三ヶ月後に控えていた。しかし、その詩才は明らかだったのだろう、一ヶ月後には会合で自作を朗読し、年内には正式会員として〈庵〉に迎え入れられている。実はモルコヴィンを〈庵〉に誘ったのはゴロヴィナの方だった。

ゴロヴィナに対する評価は高い。生前出版された詩集は〈庵叢書〉の一冊『白鳥のメリーゴーランド』（ベルリン、1935年）だけだが、〈庵〉の同人で、質と量の両面において彼女に匹敵するだけの作品を残したのは、レーベジェフくらいしか見当たらない。その形象性豊かで、〈もの〉性とでも言うべき性格を帯びた詩的世界を、ベームは「ゴロヴィナにあっても世界は魔法にかけられている。[…] その世界は魅了されて虜になっていて、眠れる美女のみる魔法の夢を思い起こさせる。[…] その世界は命なきものに魂を吹き込む力をもたらしもの全てを愛している」と評した（Bem 1996: 154）。

所詮は単語の羅列にしかならないが、詩集の表題作「白鳥のメリーゴーランド」を試みに翻訳してみよう。

風がいたずらなまでに寒いのに！——
雪を忘れてぐるぐる回っている
三十羽の木の白鳥が
トラムの終点のむこうで。
水色のトンネルのような雪を突っ切り
ぼろぼろになった人形の標的の上を
白鳥の飛翔のようにメリーゴーランドは
羽根の抜けた円屋根を滑るように通り過ぎていく。
天使たちは空しくラッパを吹く
白鳥たちよ、帰っておいでと
突風を心配して。
子どもたちは手綱を引っぱり
鎧で羽を打つ
目の前に並んでいる星の中でも
いちばん良い星をつかもうとして。
だが鉄の打撃は衰え、どんどんと
回転する速度が落ち、回る回数がへる。
そして十五組の白鳥のつがい
ふたたび支柱へと舞い降りてくる…
広野の上に星が無数にあったところで
白鳥の首につかまった手が
もっと美しい金色に輝く星を
きょう永遠に持ち帰ってきたのだから…

(Beloševskaja 2006:447)

モルコヴィンによれば、他の同人を差し置くようにして詩集が出版されたこと

に照れたようなところが、ゴロヴィナにはあったという。これまたモルコヴィンの伝えるエピソードだが、ある時、同人たちがうち揃ってトルストイについての講演会に出かけようという話になったらしい。特定の文学流派をなさないゆるやかな集団だったとはいえ、現代性を志向していた〈庵〉に（実の孫が同人にいたとはいえ）トルストイはあまり似合わないが、演題が文豪に尊敬を欠いたものだった。そこでみんなで会場に出かけ、ヤジを飛ばして講演の邪魔をしようということで衆議一決しかけたとき、ゴロヴィナが「大声を出すなんて、私にはできない」と言い出した。その代わり、講演の途中で席を立ち「嫌な感じにお尻をふりふりしながらこれ見よがしに出ていくわ」と提案した。この言葉を正しく評価するには、彼女がどれくらい控えめな女性か知っておく必要があると、ギムナジウム以来の友人は力説している（Morkovin 2007: 579）。

チャーミングなゴロヴィナはベームのお気に入りであつたらしい。パリに移り住むことになったゴロヴィナが、最後の会合に出席したのは 1935 年 6 月 18 日のこと、同月 14 日の日付の入ったベームの戯詩「放蕩娘ゴロヴィナの旅立ちに」が残されている。その詩はツヴェターエワの詩のもじりの一行から始まる。

ずっとパリに、みんなとパリに！

なぜ行ってしまうの？ なんのために？

残りなさいな！

こっちに何があつて、あっちに何があるというのか？

[……]

こっちにはパルナソス、あっちにはモンパルナス…

(Beloševskaja 2006:440)

5.3. レーベジェフ（ロザリオの 7 番目の珠）

庵を代表する詩人ヴァチスラフ・レーベジェフ（1886-1969）は、1886 年ボロネジに生まれ、同地のギムナジウムを卒業した。すでにロシア時代（1913 年）に処女詩が新聞に掲載されており、〈庵〉においては年長世代に属する。

彼の青年期は革命とその後の内戦の混乱と重なる結果となり、1916 年には大

学から砲兵学校に転校したが、そこから陸軍に動員されてルーマニア戦線に派遣される。革命後は白軍に志願し、最後はデニーキン將軍の部隊の一員としてトルコに逃れ、その後ユーゴスラヴィア、ブルガリア、オーストリアと放浪した末にプラハに辿り着いたのは1922年のことだった。こうした放浪は、彼の詩にも反映されている。彼に限らず〈庵〉の同人の作品には〈移動〉のモチーフが目立つのだが、亡命という運命そのものにかかわるモチーフなのだろう。まず「別れの手紙」をご一読いただきたい。

駅は地震のように唸っていた
空気は涙と別れのために息苦しくなっていた
救世軍の兵士たちが
詩編を歌いながら、押し合いへし合いしながら、円陣をつくり
私たちは別れようと——旅立とうとしていた
曇ったガラスの向こうに日の出が育っていた
私たちの哀しみの暖かい雲がコンパートメントの窓の表面で氷となり
凍っていく、星の急行列車は線路の上で凍っていく
いつか再び会うために来ることなど
望みもせず、私たちは去ろうとしていた

レーベジェフはプラハに落ち着いた後、レイトリンゲルやモルコヴィンらと同じく、プラハ工科大学に通うかわら、〈庵〉に参加したが、ほどなく誰もが一目置く中心メンバーになった。1929年に〈庵〉の叢書の一冊目として刊行された詩集『星の横揺れ』^{ローリング}は、チェコスロヴァキアのみならずフランスの亡命社会でも好評を博した。ただ全般的に言って、彼の詩人としての運命は、〈庵〉の同人のほとんど全員と同様、困難なものだった。「若い頃は〈庵〉から詩集が出たし、『ロシアの意思』にも作品が掲載された。しかし『意志』の廃刊とともに彼には発表の場がなくなった」(Morkovin 2007: 569)のである。

レーベジェフに関して特筆すべきことは、そもそもチェコ語を覚える気なかった多くのロシア人作家、詩人たちとちがって、チェコ詩にも関心を寄せ、

140 以上の作品をロシア語に翻訳したことである。中でもチェコ・アヴァンギャルドを代表する二人の詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルとヤロスラフ・サイフェルトには惹かれていたようだ。レーベジェフ自身の作品にもモダニズム的なモチーフ——たとえば「飛行機」「ラジオ」「摩天楼」「ジャズ」——が頻出するのだから（勿論それだけではないのだが）、ネズヴァルやサイフェルトのようなアヴァンギャルド詩人に惹かれたのは当然かも知れない。

1937 年には自ら翻訳したチェコ詩のアンソロジー『マサリクの逝去についての詩』を編纂、〈チェコ露協会〉主催の夕べで朗読を行っている。この翻訳詩集は、チェコスロヴァキア外務省の財政援助によって、その年のうちに出版できた（Beloševskaja 2006:166-167）。だが、それにもかかわらず、自分はチェコに完全に受け入れられていないという不満をレーベジェフは払拭できなかったらしい。1948 年に共産党政権が成立すると、ボリシェヴィキ軍に敗れて祖国を離れざるを得なかった〈第一波亡命者〉のレーベジェフは、あたかも二重の亡命生活を強いられたかようになる。作品は「西側」でしか発表できず、母国ロシアで詩集を出版するという夢はもちろん、出版予告さえ出していた自作のチェコ語訳（レーベジェフの詩を協力者のヴルボヴァーがチェコ語に翻訳した詩集）も、1968 年のチェコ事件の煽りを食って出版できずじまいだった。その年の 12 月に翻訳者ヴルボヴァーに宛てた手紙にレーベジェフは「丸一ヶ月間私は奇妙な病気にかかっていました。眠れなかったのです。[...] ここ数ヶ月の出来事は私の神経組織を狂わせてしまいました。戦車は鎮静剤では全くないようです」（Beloševskaja 2006: 169）。翌 69 年 6 月 6 日、〈庵〉を代表する詩人は失意のうちにこの世を去った。

しかし、レーベジェフに対する評価の高さは、アンドレーエフの回想録の次の一節からもうかがえる。

初めて集まりに行った時、何もかもがとても気に入って、詩が検討に付される様に聞き入っていた。亡命ロシアだけでなく当時のロシア全体にとっても至宝とも呼ぶべき存在であったレーベジェフの『過ぎにし年月の詩』がちょうど読まれた。テーマの独創的な解釈といい、言いたいことを伝えるための技術とい

い、これほどの作品はめったにあるものではない。衝撃だった。それは才能に溢れた詩人によって書かれた偉大な作品の誕生の瞬間だった。それを〈庵〉のみなが実感していたからこそ、作者を賞賛すると同時に、些末な細部に難癖をつけた。この形容辞はただ使われているのか、それは何を意味しているのかなどと議論が沸騰した。私は身内に熱と寒気をふたつながら感じた。(Andreev 2008: 248-249)

このようにアンドレーエフが絶賛してやまない『過ぎにし年月の詩』第一章の最初の二連を、以下に訳出してみる。

あの頃は、世紀の太鼓に合わせて
時の足どりはまだ正確だった。
まだ眠りは透明で軽やかで
明け方には静かで穏やかだった。
ラッパ手がまだ朝毎に吹き鳴らしていた
ゆるやかに移ろいゆく朝焼けを、
そして風が海からの涼気を
窓辺で呼吸していた。

短い人生行路が
やさしい距離となって延びていたから
悲しみで清められたその道が忘れられない、
夢に高められたその道が。
私は何かと比べようとは思わない、
幸福が息づいていたはずだったあの
暮らしの素敵な軽やかさを。
ああ、今ここに、このヨーロッパの暮らしに
いったい何が見いだせるのか？
白衛軍の都よ！私は覚えている、

まだお前を災厄から守っていた小鳥の羽が
どれほど長い年月、空に輝いていたかを。

(Beloševskaja 2006: 190)

5.4. エイスネル（ロザリオの19番目の珠）

次に取りあげるのは、レーベジェフ同様、すでに詩の一部を紹介したアレクセイ・エイスネル（1905-1984）である。ブラハを去るからといって、戯れに「放蕩娘」と呼ばれたゴロヴィナとちがって彼は正真正銘の放蕩息子であった。

1905年ペテルブルクに生まれたエイスネルは、当地の幼年学校に進学したが、卒業したのはサラエヴォ。転校したわけではなく、幼年学校自体がコンスタンティノーブルを経由し、セルビア人・クロアチア人・スロヴェニア人王国に受け容れられたためであった。

在学中に詩作を試み人文研究を夢見るようになったエイスネルは、ユーゴスラヴィアでの軍務よりブラハでの大学進学を選んだものの、カレル大学ではラテン語の授業について行けず、三学期で学業を放棄してしまう。建設現場で生活費を稼ぐ不安定な生活の慰めは、やはり詩であった。1926年の秋に初めて〈庵〉の集まりに出席し、その後すぐに正式の同人として受け入れられると、30年にパリに移住するまでの間、同人として積極的に活動した。

一世代下のモルコヴィンは、エイスネルが「その頃はもういっばしの詩人としてブラハでは知られていた」し（Morkovin 2007: 566）、『ロシアの意思』に掲載された『『騎兵隊』は好評を博していた』と証言している（Morkovin 2007: 568）。学業を放棄したために奨学金はストップされたが、若手詩人として同額の作家助成金をチェコスロヴァキア政府から受給できるようになっていた。

彼の詩について〈庵〉の研究を主導しているチェコ・アカデミーのリュボフィ・ビェロシェフスカヤは、「今では全世界が暖房のない車両だ」と鉄道や駅のモチーフを通じて難民生活を表現した旨、強調している。次にその断章を引用する詩「帰還」にも同様のモチーフが見てとれる。

朝早く客車の窓から

遠のいていく野面を見やりつつ
雲の柔らかい波を通してはくは言おう
退屈な異境の地よさらば、と。
幾夜も幾日も車窓の向こうに街と森が現れたり消えたりする
ほらもう僕は船倉の樽にはさまれ
風は塩を帆にはねかけている。

(Beloševskaja 2006:363)

しかし、他者の反論を許さぬ高慢な性格は、他の同人たちとの軋轢を生むばかりで、才能を認められていながら、その詩才が開花することはなかった。

クロトコワは「絶交したエイスネルをたまに見かける。あの人は少し精神的変調をきたした人のような不気味な印象を私に与える。周囲が彼に期待したものを与えているというにはほど遠い。詩人であるためには、ひとり才能だけでは到底足りぬということ」(Krotkova 1998-1999: 86) と、早くも 1928 年の 9 月に書き記していた。

エイスネルについて語るモルコヴィンの口調も「プラハは自分には小さすぎると思っただことだろう。しかし、奇妙なことに、プラハを去ったあと彼は何も書かなかった」(Morkovin 2007: 569) と突き放したようで同情がない。だが実際はソ連に帰国後、15 年もの長きにわたって収容所暮らしをしていながら、釈放後には義勇軍として戦ったスペイン内戦の経験を当局の意向に添った回想録に仕立てあげて出版しているのである。

5.5. ゲッセン (ロザリオの 31 番目の珠)

最後に〈庵〉のもっとも若い世代を代表する詩人、エヴゲーニー・ゲッセン (1910-1945) を紹介しよう。エヴゲーニーは、政治家、学者、医者などを輩出した名門の生まれ。父方の祖父イオシフ・ゲッセンは立憲民主党の創設メンバーであり、ロシア帝国議会〈ドゥーマ〉の議員を務めたが、息子一家よりも一足早くベルリンに亡命してからは、作家ウラジーミル・ウラジーミロヴィチ・ナボコフの父ウラジーミル・ドミートリーエヴィチと共に亡命新聞『舵』を創刊し、白

軍の立場から集成された『ロシア革命アーカイヴ』全20巻を刊行した有名人であった。この祖父が強く命令したことにより、哲学者・教育学者として知られたセルゲイも家族と共にベルリンの祖父のもとに合流することになった。そのベルリンのロシア語ギムナジウムで、キリール・ナボコフ（作家ナボコフの弟）やニーナ・ミャコチナ、マンズヴェトフら、将来の〈庵〉の仲間となる生徒たちと、彼はすでに知り合っていた（ミャコチナとはプラハへ移ったあとに通ったプラハのギムナジウムでも同窓になった）。

ベームの次女タチヤーナ・レイゼル＝ベームの回想するところでは、エヴゲーニーは「小柄で痩せた、風采の上がないユダヤ人で、おまけにひどい引っ込み思案だった」という（Rejzer 1995: 79）。モルコヴィンも「物静かな恥ずかしがり屋で、吃音の気味があった」（Morkovin 2007: 580）と評しているのだが、教育学者の父親の目からは、自立心が足りず、悪友の影響を受けやすいように見えたのだろう。父セルゲイは、1929年にエヴゲーニーがギムナジウムを卒業すると、同年末にはルーフェン大学に留学させた。これ見よがしに退廃的なボヘミアンを気取る文学仲間のウラジミール・マンズヴェトフ（ロザリオの22番目の珠）の悪影響を排除するためだった。しかし、エヴゲーニーはベルギーでの学生生活に馴れず、30年の8月にはプラハに舞い戻ってしまう。4年後の34年にプラハ工科大学に入学して39年まで在籍しているが、卒業はしていない。後年父親は「ジェーニャは家族の中に居心地のよさと調和を求めているが、我が家にはそれがなかった」（Hessen 1994: 180）と苦々しく述べているように、両親の仲は修復不可能なまでに破綻しており、36年、ワルシャワ大学から熱心に誘われていた父セルゲイ・ゲッセンは単身プラハを去った。一年後に次男のドミートリーは父親のもとに移ったが、エヴゲーニーは母親と、そして〈庵〉と共にプラハに残った。

親しかったモルコヴィンからさえ「人生の敗残者」（Morkovin 2007: 580）と評されたエヴゲーニー・ゲッセンは、世間と折り合いが付けられず、詩にしか安住の場を見いだせないタイプだったのだろう。友人も文学仲間に限られていた。浪人時代の32年4月に〈庵〉の会合に初めて顔を出したが、自ら詩作を手がけるようになるのは、工科大学入学の頃らしく、34年10月の会合で初めて自作の詩

を朗読し、翌月正式会員として入会が認められている。その日のことを、彼は日記にこう書き残している。

1934年11月18日

「別離」を朗読した。すばらしい分析。本当の僕が指摘された。ベームとイサチェンコがそろって豊かなイントネーションを指摘。息遣いの豊かさ（ベーム）、中間休止（イサチェンコ）も指摘された。冗長さについても言われたが、印象を与えたことは間違いない。[…]「今日の批評に満足？」と尋ねるメモがゴロヴィナさんから回ってきた。「はい」と合図を送った。〈庵〉の集まりは毎週ある。僕はできるだけ定期的に参加しようと思う。（Beloševskaja 2006: 717）

実際、彼はそれ以降の全ての会合、全ての〈夕べ〉に欠かさず出席したという。医学部に進学したベームの次女タチヤーナは文学にさほど強い関心があったわけではなく、また当時は幼かったこともあって、彼女の回想録で〈庵〉の同人について触れられている箇所はほとんどないのだが、ゲッセンについてだけは次のように、印象的な言葉を書き残している。

彼は長いあいだ苦吟し、文字通り自分から詩行を絞り出すようにしていた。しかし、他に比べものがないほどの珠玉の作品を、彼は持ってきて机の上に置くのだった。たぐい稀な彼の詩は、結晶体のような純粹さと彫琢をそなえていながら、そこには単純さが、凡庸で退屈な日常生活が息づいているのだった。「人生全てが部屋の中で行き過ぎた」と、ある詩は結ばれていた。それを彼は目を閉じ、両手で膝をつかむと、体を揺すりながら朗読した。よく通るわけではない、それどころか小さな声で、しかし唸るようにして……身をもって単語の一つ一つを体験していくかのように彼は、単語を唸るように不分明に発音した。（Rejzer 1995: 79）

ゲッセンの詩風は、彼以前の〈庵〉の詩——たとえば「詩的記憶が事物ではなく、その事物に伴う感覚・感情と連合し、その感情を通じて思いがけない新し

い対象が導入される」(Beloševskaja 2006:47) とベームが指摘し、「繊細な詩的紋様のみならず、新しい世紀のポエジーの道具として複雑な構成体を創り出した」(Beloševskaja 2006:48) と評されるレーベジェフの詩——とはちがう新風、ラコニックかつ音楽的な詩風であった。ベームはそれを〈庵〉における新しい流れとして受け入れた。1937 年の〈夕べ〉のための開会の辞の覚書には「詩句の単純化と歌唱性の優勢。ゲッセン。彼の創作の特徴」と書かれ、「窓」の冒頭部分が例に挙げられている (Beloševskaja 2006: 680)。

私の船室には窓がひとつあり——
その窓より明るいものは何ひとつない。
光線の戯れに窓全体が
冬と夏に満たされる。

春に波は窓よりも高くなり
窓は泡に満たされ
むせ返る、
奔流を受けとめきれずに。

心楽しむ日に窓は
穏やかな安らぎを覚えながら
見るともなく自分の目を見開く、
初めての日のように。

(Beloševskaja 2006: 591)

もう一つ短い作品を紹介しよう。いつも片想いばかりしていたエヴゲーニーが最後に恋したチェコ人女性アリツェ・ズデンコヴァーに捧げられた詩「アリツェ・Z」。

鼻歌を歌いながら、君は眉を寄せる。

人生が総決算を行う。
そんな時には僕の愛も
どんな愛も救いにはならない。

でも君は話を遮って言う、
「眉は真っ直ぐにしておくわ」
いいかい、そんな暢気さが
実際、僕はもう我慢ならない。

君はまるで破綻に気づいていない——
そうとしか言いようがない。
ああ少女よ、鏡に吹きかけた息のごとく
ああ愛する人よ、君は消えゆく。

1935 年 12 月

(Beloševskaja 2006: 596)

ゲッセンはユダヤ人だったが、ボヘミアとモラヴィアがナチスドイツによって占領された後も、バーメン・メーレン保護領におけるユダヤ人政策には穴があったようで、当該人物はアーリア人種だという二人の証人の署名入りの書類を出しさえすれば、何のお咎めもなかったという。しかし、ゲッセンの母親は「自分はユダヤの出自を決して否認しない」と、そうした欺瞞を潔しとしなかった。タチヤーナ・ベームによれば「あの目立たない恥ずかしがりの女性が、突如として自分が選良たることを自分自身に証明しようと望んだ。彼女は自ら当局に向いて、自分はユダヤ人であると申告し、そのことで息子までも破滅させた」(Rejzer 1995: 79)。

ただしこれには異説もあって、モルコヴィンなどは、ゲッセンが愛の詩を捧げた道徳観のかけらもないズデンコヴァーの結婚相手がこれまたとんでもない山師で、この男がゲシュタポに通報したから逮捕されたという噂には根拠があると、断言している (Morkovin 2007: 580)。ともかくもゲッセンは逮捕され、三ヶ月間

抑留された。一旦釈放されるも、こんどはズデーデン地方のコゾルプティ郊外に送られ農作業をさせられた。ようやく 1942 年 6 月初めにプラハに戻ることができたが、すぐに収容所に送られる筈だった母親の身代わりに所定の集合場所に出向き、結局、6 月 18 日には再びコゾルプティに送り返され、さらに 9 月 15 日にはテレジーンの強制収容所に移送された。その後は、ドイツ国内の強制収容所に移されたが、44 年の 7 月か 8 月に発疹チフスに罹患したためベルリンの病院へ、そこからさらにオラニエンブルクの収容所へ移されたことまでしか分かっていない。

6. 指導者ベームは〈庵〉のために何をなしたか

精神分析に基づくドストエフスキー研究で知られ、プラハ言語学サークルの一員でもあり、フォルマリズムの理論にもロマン・ヤコブソンの詩学にも通じていたベームは、会合での口頭発表を通じて、若い文学者たちに文学作品の分析についての知識を与えていった。このことが、〈庵〉におけるベームの功績の第一に挙げられる。ベームの講ずる最新の文学研究は、若い詩人たちにとってはある種の驚きであり、大きな刺激になったらしい。クロトウコワは「抒情詩についてのベームの（彼は指導者だ）報告があって、興味深く聞いた。私には、こんな問題を研究している人びとがいるということが発見だった」（Krotkova 1997: 91）と驚きを隠していない。

概して庵の詩人たちは、パリの亡命詩壇と比べて方法に対して意識的であり、形式主義的傾向、形式への配慮が強いとされるが、それにはベームの影響があるのかも知れない。当時ポーランドに住んでいた評論家のゴモリツキイは〈庵〉の方法を一種の「フォルミズム」と規定したというが、ビェロシェフスカヤは「この用語で彼の言わんとするところは、未来主義の伝統を発展させた『新しい形式』の探究」であったと理解している（Beloševskaja 2006: 69）。

〈庵〉からは、後のオックスフォード大学歴史学教授アンドレーエフのように、創作よりは評論に軸足を置く者も出た。エストニアでは主に小説を書いていた彼が、重心を批評に重心を移す契機もまた〈庵〉での討論にあったことは、回想録

の次の一節から明らかだ。

これが批評へのすばらしい手ほどきだった。私は〈庵〉におけるこの戦闘的な洗礼をけっして忘れないだろう。あそこでベームが言ったこと、エイスネルが、フォチエフが言ったこと全てを、それに対して詩人が答えたこと全てを、私は感謝の念とともに思い起こすことだろう。(Andrejev 2008: 249)

生涯、正教授になれなかったにもかかわらず、ベームは常に教育的情熱と使命感に突き動かされていたかに見える。時に、それは同人との対立も生んだ。たとえば、1930年頃から表面化したレーベジェフとの軋轢も、レーベジェフのプロの詩人としての厳しさと、若手を育てようとするベームの教育的配慮との対立であった。第一世代の中心的存在であった同人がプラハを去り、第一世代と第二世代の接点とも目されていたレーベジェフは、〈庵〉の伝統に意識的であるがゆえに、若い世代の作品だけではなくその芸術的趣味にも苛立ちを覚えていた。一方、〈庵〉を先細りさせないため、若手を励まし世代交代を円滑に進めようとする、いかにも教育者らしいベームとの間に亀裂が生まれた直接の原因は、30年5月13日の〈夕べ〉にまだ同人と認められていない若手の参加をベームが認めたことにあった。〈夕べ〉の翌日にレーベジェフに宛てた手紙でベームは、「そもそも私は出演者全員がそれほど高いレベルになればならないとは思えないから、弱い参加者が含まれているという事態にも平静でいられる」(Beloševskaja 2006:21)と語っている。ただ〈庵〉の会合に顔を出さなくなったレーベジェフも、ベームが亡くなるまで彼とだけは会っていた。

それにしても、ベームの事務能力の高さには驚くべきものがある。若い詩人たちの結社〈庵〉だけでなく、哲学者のニコライ・ロスキーやドミトリー・チジェフスキー、精神分析の専門家ニコライ・オシボフといった超一流の学者たちを糾合した〈ドストエフスキー研究セミナー〉を実質的に運営していたのもベームだった。〈庵〉における彼は、「指導者」という立場を超えた存在であったことは、モルコヴィンの指摘する通りであろう。

〈庵〉におけるベームさんの立場は独特のものだった。彼は、私たちの結社に親しい人たちが言うような議長でもなかったし、敵対者が言うような指導者でもなかった。物静かで温厚な人柄で、良くも悪くも 20 世紀初頭のロシアの知識人の典型だった。今風の用語を使ってより正確に言えば、〈庵〉の「総書記」だった。彼は全ての会合の覚書を作り、全ての事務的文通をこなし、〈庵〉の出版事業の世話をした。(Morkovin 2007: 586)

同様のことは、レーベジェフも述べている。初めて参加した若者に気づいたベームは、彼を呼び寄せ姓名を尋ねると、出席者のリストに自らレーベジェフの名を書き込んだという。大学教師らしいペダンティズム、クラス担任のような几帳面さでいつも彼は自分でリストを作成していた、と少し揶揄するようにレーベジェフは述べている。

「ベームはこの目的のためにいつも鞆に、〈庵〉についてのメモを書き込む分厚いノートを持ち歩いており、そこには月曜ごとに、出席者のリストの他に朗読された作品の概要とその評価、同人の間での議論の要点が書き込まれたのである」(Beloševskaja 2006: 712)。

アンソロジー『庵』を出版するにあたって、予約金を集めることで資金を集めるという窮余の策を提案し、そのための煩雑な手続きや交渉を全て行ったのも、「指導者」ベームだったのである。

しかし、モルコヴィンやレーベジェフの「総書記」「ペダンティズム」「クラス担任のような」といった物言いに、研究者、文学研究者に対する詩人作家の側の違和感も感じられないではない。クロトゥコワもまた、その日記に「ベームの中に私とは無縁な学問的な無味乾燥さをすぐに感じ取ってしまった」と書きとめていた (Krotkova 1997: 92)。そうしたスタンスのちがいが、会合の議論で顕在化することもあった。再度クロトゥコワの日記の記述を引用すると「ベームのリズムについての報告があった。[…] それとカバラの文彩とか何とかについての話。のレーベジェフとラファリスキーが創作の機械化だと怒り狂って、ベームにくっ

てかかった」(Krotkova 1997: 101)。

自作について「私が内容だけに注目して形式を無視しているというのが、全般的な意見だった」ことに動揺したクロトゥコワは、それでも「この詩で私は外的な効果を全て抑えようとした。私には韻について思いをめぐらすことなど出来ない。ロシアについてなめらかなリズムで書くことがこわい」(Krotkova 1997: 94)と日記の中で反論する。しかし、この反論は、クロトゥコワが〈庵〉の会合を通じて方法に対して意識的になったがゆえに初めて可能になったのではないか。

「私が教えたのか、彼らに教わったのか分からない」(Beloševskaja 2006:25)というベームの言葉は、いかにも教師らしい物言いだが、彼は心底そう思っていたにちがいない。

ことさらボヘミアンを気どり、退廃ぶりを誇示する悪友マンスヴェトフが主催する反ベーム派の会合に精勤しながらも、それでも〈庵〉の集まりや〈夕べ〉にも欠かさず出席し続けたゲッセンは、テレジーンの強制収容所に向けて出発する前に、秘密裏に面会することのできたモルコヴィンに、自身の草稿と写真の入った書類入れと蔵書を、ベームに手渡してほしいと託している(Beloševskaja 2006:589)。結局、ベーム以上に信頼できる人物はいなかった。現在わずかながらでもゲッセンの詩が読めるのは、それがベームのアーカイヴに大切に保存されていたからにほかならない。

アリフレト・ベームは小児麻痺の後遺症で足が不自由で、杖が手放せなかった。クロトゥコワの日記を読んでいると、同人たちがベームを送っていく場面が多いことに気づく。1923年1月15日の会合の後の様子を読んでみよう。考え方、感じ方のちがいはあったにせよ、それでも彼らは文学仲間だった。

ラファリスキーと私は一緒に風と雨と暗闇の外に出た。そこにベームが合流し、私たちは彼を送っていくことにした。[…][「ベーム先生、私はかつて愛する女性に言ったのと同じ事をあなたに申し上げますね。どうしてあなたは私の腕につかまらないのですか」。(Krotkova 1997: 96)

しかし、ベームは、エヴゲーニー・ゲッセンにも劣らぬ悲劇的な死をとげる。

これまでたびたび引用したモルコヴィンの回想の記述を読んでいたきたい。

残念ながら戦時中は、ナチスに近いという噂のあった極右組織に所属していた娘のためにベームも疎んぜられていた。人びとはその娘を恐れ、道で会っても避けて別の方向へ向かった。彼女の悪評がベームさんにも影を落とした、多くのチェコ人が彼との交際を断った。ただベーム自身に関する限り、そうした危惧は根拠のないものだったと、私は思う。(Morkovin 2007: 586)

ナチスドイツがソ連を攻撃し始めてすぐの頃に、モルコヴィンは偶然通りでベームに会って立ち話をしたのだという。しばらく戦局の話をしたあと、眼を逸らしながらベームが言った。「君ご存知かな、正教に改宗したんだよ」と。そしてこの改宗について、モルコヴィンは「これは単なる宗教的な振る舞いではない。ロシア民族が苦しんでいる日々にはベームは自分の先祖との繋がりをはっきりと分かる形で断ち切り、自分がどちらの側に立っているかを示したのだ」(Morkovin 2007: 590) と評している。

ソ連軍によってプラハが解放された直後の 1945 年 5 月、レーベジェフがベームの家を訪問すると、ナチスの敗戦に大喜びのベームは、まるで彼の愛してやまないドストエフスキーの主人公のように有頂天になっていたという。しかし、その数日後、多くの亡命ロシアの指導者たちと同様、ベームは、「スパイに死を」という意味のロシア語を縮めた〈スメルシュ〉という奇妙な名前のソ連の秘密組織によって逮捕された。連行される時、足が不自由なため決して手放したことがない杖を携えることさえできなかった。その後、彼がどこで、どのような尋問を受けたかは分からない。捜査員の目を盗んで窓から飛び降り自ら命を絶ったと、多くの亡命ロシア人達は信じているが、それも定かではない。ただ確かなことは、彼が二度と家族の許にもどることはなく、そして彼の死後、プラハからロシア文学の火が消えてしまったことだ。

若い文学者と手を携えたアリフレト・ベームの仕事、まだ独り立ちできていない才能を力の及ぶ限り支えというベームの思い、みなを正しい方向に導こうと

いう思い、言葉と自分自身を鍛えあげようと常に努力するよう励まそうという思いは、とてつもなく価値のある、たぶん亡命者の歴史でも希有のものだ。亡命文学の若手たちにとってのベームという存在の重要性は、彼の死後の〈庵〉の解散に、四五年以降のプラハにおいてあらゆる文学活動が停止したことにはっきり表れている。単なる交歓の機会さえ次第になくなり、文学活動は全く途絶えた（Beloševskaja 2006: 716）。

注

- ¹ 拙論の記述の多くを、ビェロシェフスカヤの編纂した大著『〈庵〉、プラハ 1922-1940』に負っていることを、最初に断っておかねばならない。
- ² ロゼヴィチは当時のツヴェターエワの恋人で長編詩『山の詩』『終わりの詩』の主人公。彼女がチェコで生み、溺愛した息子の父親が、実はロゼヴィチだという見方が根強くある。

引用文献

Andreev, Nikolaj Jefremovič

2008 *To, čto vspominajetsja: iz semejnych vospominanij Nikolaja Jefremoviča Andrejeva (1908-1982)*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin.

Beloševskaja, L. N.

2006 *Pražskoe literaturnoe sdružestvo “Skit” – Praga 1922-1940: antologija-bibliografii-dokumenty*. Moskva: Russkij put’.

Bem, Al’fred

1996 *Pis'ma o literature*. Praha: Slovanský ústav.

Èfron, Adriana

1992 “Stranicy vospominanij.” *Vospominanija o Marine Cvetaevoj: Sbornik*. ed. L. A. Muxin and L. M. Terčinskij. M.: Sovetskij pisatel’.

Hessen, S. I.

1994 “Moë žizneopisanie.” *Voprosy filosofii* (1994, No. 7-8.) 152-187.

Krotkova, Xristina

1997 “Iz pražského dnevníka.” *Rossica* (1997, No. 2.): 85-103.

1998/99 “Iz pražského dnevníka.” *Rossica* (1998/99, No. 1.): 77-87.

Malevič, O. M. (ed.)

- 1998 “Vokrug «Skita».” *Ežegodnik rukopisnogo otдела puškinskogo doma na 1994 god.* Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agenstvo «Akademičeskij proekrt». 175-247.

Morkovin, Vadim

- 2007 “Vospominanija.” in *Poëty pražskogo “Skita”: Proza.Dnevnik. Pis'ma. Vospominanija.* ed. O. M. Malevič. Sankt-Peterburg: Rostok. 556-608.

Rejzer (Bem), Tat'jana

- 1995 “Ukradennoe sčast'e 2.” Václav Veber a kol. *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918-1945: sborník studií 3.* Praha: Seminář pro dějiny východní Evropy při Ústavu světových dějin FF UK, 66-95.

諫早勇一

- 2007 「プラハのロシア文学：ベームと〈庵〉を中心に」『言語文化』10 卷 1 号（同志社大学言語文化学会）：100-119.

プラハ国民劇場のロシア人ダンサー ——亡命ロシア文化と芸術家の同化——

大平 陽一（天理大学）

はじめに

小論においては、主に亡命ロシア人¹パレリーナ、エリザヴェータ・ニコリスカヤの芸術的生涯の紹介を第一の目的とする。

最初に断っておかねばならないことは、彼女がほとんど忘れられた存在であり、チェコ語版、ロシア語版、どちらの *Wikipedia* にさえ項目が立てられていないという事実である。だが、1933 年から 10 年以上にわたってチェコでもっとも権威のあるプラハ国民劇場² バレエ団のトップに君臨していたのだから、少なくとも当時のチェコでは無名のダンサーだったはずがない。にもかかわらず、彼女が国民劇場を去って以来、劇場にとってニコリスカヤは言及するのが憚られる存在になったということらしい。1996 年 12 月 20 日《白鳥の湖》が新しい演出でプレミア上演された際、戦後はじめてニコリスカヤの名が国民劇場のプログラムに登場したという。そして、そこには次のように書かれていた。

1922 年の夏、ベルゲルが『白鳥の湖』を演出し直して上演した際、オデットの役を演じたのは、まだ十八歳にもならない若きパレリーナ、その後国民劇場バレエ団の責任者として振付も担当したニコリスカヤであった。彼女は戦前、戦中の国民劇場の歴史においてめざましい役割を果たしたが、その全てが肯定的なものとは言い難かった。（Kopřivová 2008: 351）

「その全てが肯定的なものとは言い難かった」という奥歯に物のはさまったような言い方には、ニコリスカヤの履歴に暗い側面が存在したことを疑わせる。戦前、戦中の国民劇場の歴史において大きな役目を果たしたにもかかわらず、その生涯と仕事がチェコのパレエ史のみならず、亡命ロシア文化の歴史においても、ほとんど言及されていない事実にはそれなりの意味があるのだろう。

チェコ文化史においてニコリスカヤが等閑視されてきた理由は、彼女の対独姿勢によるものであろうし、亡命ロシア文化史における等閑視は、彼女が亡命ロシア人と見なすにはあまりにも亡命先の社会に同化していたからであろう。

そこで、小論の第二の目的として、ナチス・ドイツに迎合することで自らの栄達を図ったニコリスカヤと二人の男性舞踏家——ニコリスカヤのパートナーとして国民劇場の舞台に立ったヴァディム・バルディンとドミートリー・グリゴロヴィチ＝バルスキー——の三人のダンサーの相異なる対独姿勢を比較することを通じて、その政治的態度にあらわれた「亡命者意識」の有無について論じることをめざす。

そして、第三の目的として、亡命ロシア文化がすぐれて言語的、文学的な文化であるというアメリカの歴史家マーク・ライエフの所説の妥当性を、バレリーナのニコリスカヤと亡命ロシアを代表する舞台女優マリヤ・ゲルマノワの経歴を比較することを通じて検討に付したい。より具体的には、あくまでロシア語による芝居にこだわり、「外国の聴衆にロシアの演出法の最高峰、質の高いロシア語に親しませる」(Inov 2003a: 84) ことを自らの使命と考えたゲルマノワの多難な舞台人生を背景に、真のロシア文化の担い手という亡命ロシア人特有の使命感を持たず、むしろ出自を生かしつつも支配的文化に同化することで社会的栄達を果たしたバレリーナの処世を浮かび上がらせることを試みたい。

1. ニコリスカヤ：亡命ロシア人バレリーナの処世

エリザヴェータ・ニコリスカヤ(1904-1955)はウラジオストクで生を享けたが、ほどなく家族で移住、移り住んだ先のベテルブルグでパレエ学校に——マリンスキイ劇場のプリマだったプレオブラジェンスカヤの主宰するパレエ学校に

——入ったことが、その後のニコリスカヤの人生を決定づけた³。第一次大戦で父親を亡くすと、十月革命後には母親に伴われてオデッサに移住、オデッサの女子ギムナジウムに転校したが、移住後もバレエの勉強を続けた。ギムナジウム卒業と同時にオデッサ・バレエ・オペラ劇場に入団したニコリスカヤは、舞台のかたわらE・クリューゲルのバレエ学校に通って研鑽を積んだ。そのクリューゲルがオデッサを去った後、バレエ学校を引き継いだのは、ワルシャワ生まれのダンサーで、1917年からオデッサ国民劇場のコレオグラファー兼ソリストをつとめていたレミスラフ・レミスラフスキーだった。劇場とバレエ学校の両方でレミスラフスキーの指導を受けたニコリスカヤは、1921年の初めには16歳の若さでオデッサ・バレエ・オペラ劇場のプリマの座を任されるまでになる。しかし、ウランゲリ将軍の率いる軍勢がボリシェヴィキ軍に敗北を喫し、白軍の敗北が決定的になったことにより多くの難民が出た1921年末、彼女は母親や同僚歌手たちとともにまずワルシャワに出国、その後さらにブラハへと移り住んだ。

1922年2月半ばにブラハに到着したニコリスカヤは、学生の集まりで踊りを披露した後、オデッサ時代に同僚だったオペラ歌手二人とブラハの山の手ヴィノフラディの市民クラブに出演した。これらのコンサートにおける成功は、彼女の期待をはるかに上回っていた。驚いたことには、ブラハ国民劇場バレエ団の団長兼振付師アウグスチン・ベルゲルから《白鳥の湖》のオデット役にとのオファーが舞い込んだのである。1921年7月8日、チェコスロヴァキアで最も権威のある劇場の舞台を初めて踏んだ時、ニコリスカヤはまだ18歳にもなっていなかった。

とんとん拍子で実績を積み重ねていくニコリスカヤのあとを追うように、1923年8月には、レミスラフスキーもブラハに移って来た。彼はすぐ、メトロポリタン歌劇場からの招聘を受けたベルゲルの後を襲って国民劇場バレエの団長兼振付師の座に就くという幸運に恵まれた。この人事にはニコリスカヤの強い推薦があったようで、1923/24年シーズンから二人の協働が始まっている。

最近まで振付師とプリマとして、また踊りのパートナーとしてオデッサの舞台を踏んできた二人に、劇場関係者は期待を寄せたが、あに図らんや、リハーサル中の些細な諍いが原因で、二人の関係は修復不可能なまになってしまふ。劇場

から追放すると脅された上に、彼女自身だけでなく母親までが侮辱されたとプリマは言い立てた。弁護士を通じて劇団首脳に苦情を申し立て、報道陣に向かって暴露的な声明を次々と発表した。「レミスラフスキーはお気に入りのソリストの楽屋に入り浸ってばかりいて、リハーサルをしょっちゅうサボっている」だの、自分が22年に作ったバレエ学校の出身者ばかりいびるだのといった類いの次元の低い告発ばかりだった。

こうした罵倒にも、またレミスラフスキーが劇場に残るのなら即刻契約を破棄するというニコリスカヤの最後通牒にも、劇場幹部は耳を貸すことはなく、レミスラフスキーは1927年6月までバレエ団のトップの座にとどまった。その間レミスラフスキーの努力によって、比較的短期間のうちにロシア古典バレエのスタイルがイタリア・バレエの伝統に属していたプラハ国民劇場バレエ団に浸透した。こうして国民劇場においてロシアのクラシック・バレエ本来の姿をもたらしたレミスラフスキーだが、異論の余地のない彼の功績は、むしろストラヴィンスキーやフランスの六人組、マルティヌーやシュクヴォルらのバレエ音楽を紹介したことであった。同時代のチェコ人作曲家でありながら、亡命ロシア人の団長就任の前までは、マルティヌーの《イシュタル》やシュクヴォルの《ファウスト博士》がプラハの国民劇場で上演されたことはかつてなかったのである。アヴァンギャルドの作曲家にして俳優の（そして演出家としてチェコ・アヴァンギャルド演劇の一翼を担うことになる）E・F・ブリアンのオペラ《日の出前》やバレエ音楽《ファゴットとフルート》（リブレットはチェコ・アヴァンギャルド最大の詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァル）を国民劇場の舞台にのぼせ、一般観客に知らしめたのも、ほかならぬレミスラフスキーであった。

一方、憤懣やるかたないニコリスカヤとは言えば、1925年秋にプラハ国民劇場と手を切ると、自ら主宰する学校の教え子たちを糾合してバレエ団を結成し、ソ連前衛演劇の旗手の一人タイーロフが「総合演劇」の理念を打ち出す中で提起したバレエ＝パントマイムの勉強に取りかかった。ダンサーたちは、伝統的なチュチュをレオタードに着替え、スクリャービンの《法悦の詩》に合わせて踊った。その後ニコリスカヤは、モダン・ダンスをさらに勉強するため、単身パリに移住した。

元来、アヴァンギャルド芸術とは無縁としか思えない二人の舞踏家が、このような前衛的な試みを行ったのも、20年代プラハの文化的雰囲気への反映だったのである。しかし、レミスラフスキーの音楽面での革新性は、あくまでも「反映」でしかなかった。結局のところ、レミスラフスキーの振付は、ロシア古典バレエの伝統をその本来の姿でもってチェコに根付かせたと評価する向きがあったにせよ、劇場幹部たちも不満を抱くほど保守的であった。機を見るに敏なニコリスカヤは、陳情書の中で「私は古典派の力と重要性を認めるにやぶさかではありませんが、そこに安住することもまたできません。もっと先に進みたいのです。新形式を探究したいのです」(Inov 2003b: 121) とレミスラフスキーの弱点を暗に批判し、劇場幹部に取り入ろうとした。

パリでニコリスカヤは、オデッサ出身のダンサー、アンドレイ・ドロズドフと知り合う。新しいコンビの活動の舞台は、「黒いヴィーナス」ジョセフィン・ベーカーが出演したことで知られるミュージック・ホール〈フォリー・ベルジュール〉であった。当然、ニコリスカヤも薄物をまとっただけで乳房をあらわにしながら、アクロバティックでエロティックなエチュードを舞って見せた。

嘘かまことか、かの有名な〈ロシア・バレエ団〉に入らないかというセルゲイ・ディアギレフからの誘いを、ニコリスカヤは断ったという。レミスラフスキー解任後の国民劇場への復帰を、それもドロズドフもパートナーとして入団させるという方向で代理人が暗躍していたからだという。しかし劇場幹部の態度は煮え切らないものであった。

国民劇場への復帰は宙ぶらりんのまま、ニコリスカヤは1930年の2月から3月にかけてプラハの劇場〈ヴァリエテ〉と〈ルツェルナ〉で公演を打った。ほぼ4年ぶりに彼女の踊りを見たバレエ・ファンは、テクニクの高さは先刻承知のつもりであったが、彼女のテクニクが想像以上に向上していることに瞠目した。器械体操的でほとんどアクロバティック的なものがバレリーナを重力から解放したかのようであった。

しかも彼女は古代に材をとったコンポジションでは、古代人を模したつもりなのだろう、半裸で舞った。ある新聞評は「このようなことができるのは、ニコリスカヤのように美しい身体を有する者だけだ。彼女の裸は清潔だ。彼女は審美

眼も道徳も汚していない。美は不道徳であり得ないのだから」(Inov 2003b: 124-125)と持ち上げたが、「エリザヴェータは自らのあまり衣服で覆われていない体の華奢な美しさ、靈感あふれるその舞踊を披露し、舞台はエキゾティックな雰囲気包まれたが、それは古典的芸術とはかけ離れていた」(Kopřivová 2008: 351)と別の劇評が述べているように、多くの観客は、若い男女が半裸でからみ合うダンスに見惚れる一方で、気まずい思い、照れくさい思いを禁じ得なかったのだろう。

だがセンセーショナルなまでの成功にもかかわらず、ニコリスカヤの国民劇場復帰は先延ばしにされた。業を煮やしたニコリスカヤは、カイロの劇場からのオファーを受諾し、ドロズドフと共に振付師兼ソリストとしてエジプトに渡ってしまう。

結局、ニコリスカヤが正式に国民劇場に復帰するのは2シーズン後の1933/34年だった。ドロズドフの入団も許され、さらに彼女自身にとって望外の驚きだったことに、振付の機会までも与えられるという好条件であった。

三つの演目のうち彼女による振付は、古代ギリシアを舞台にしたモーリス・リヨージェルの作品《女羊飼いのミルト》とボロディン作曲のオペラ《イーゴリ公》の「ポロヴェツ人の踊り」の二つであった。前者の振付には古代ギリシアの壺や浮き彫りの人物の優雅な立ち姿が再現され、技術的には古典的なパと種々のアクロバティックな跳躍が組み合わされていた。国民劇場のバレエにはかつてなかったモダンさ、新しさが強調されていた。その清心でモダンな踊りがある新聞は「両方の演目は何より示していたのは、それが最高レベルのエクササイズだということであった」(Inov 2003b: 127)と論評した。新しさを前面に打ち出したニコリスカヤの振付は、「全く新しいスタイルの誕生と言うべきか、はたまた現代風に様式化されたロシア・バレエ、伝統的なバレエの新たな復活と言うべきか」(Inov 2003b: 129)と評されたように、彼女のモダニズムは概して肯定的に評価された。こうした評言からも、ニコリスカヤが帝政ロシア出身であることを受容する側が強く意識しており、彼女の出自が有利に働いていたことは明らかだ。

アクロバティックな踊りの斬新さで振付師としてもダンサーとしてもアピール

したニコリスカヤではあったが（それは不倶戴天の敵となったかつての恩師レミスラフスキーへの対抗策でもあったのだろう）、一方で彼女のモダンな振付が、伝統ある国民劇場にはふさわしくないとの批判も根強かったようだ。そこでニコリスカヤは、1935年12月、一転して古典的な演出の《白鳥の湖》（振付はニコリスカヤではなく、ニコライ・ザレツキー）を舞台にのせたところ、ひじょうな好評を博した。

栄達のため保身のために、次々と手を打ってきたニコリスカヤを、1936/37年シーズン開幕直後、思いがけない出来事が見舞う。国民劇場バレエ団の主席振付師の座をアヴァンギャルディストのジョー・イエンチーク（1893-1945）と分かち合うよう、劇場幹部から求められたのである。

ニコリスカヤとちがって労働者階級出身のイエンチークは、職工学校を卒業後は鉄道車両の製造工場や印刷所で働きながら苦学した舞踊家だった。もともと才能に恵まれていたにちがいない、1913年には国民劇場に出演、翌14年からはソリストとして〈ヴィノフラディ劇場〉で踊るまでになった。第一次大戦の勃発でオーストリア軍に徴兵されたが、前線から無事生還、戦後はあちこちのキャバレーでアクロバット・ダンサー兼振付師として活動するかたわら、〈新ドイツ劇場〉のオペレッタに客演するなどしていた。チェコ初のモダン・コレオグラファーとされるイエンチークは、イデオロギー、芸術の両面において前衛であり、代表的な仕事となると、チェコ・アヴァンギャルド史上名高い〈解放劇場〉（1926-1938）での活動になろう。1929年から35年までの間、解放劇場でもっとも人気があり、演劇史上今なお高い評価を得ているヴォスコヴェツ、ヴェリヒの名コンビが主演した風刺音楽劇の振付は、すべてイエンチークが担当していた。1932年からは国民劇場でも劇中の踊りの振付を手がけるようになっていたが、ついに1936/37年シーズンから国民劇場バレエ団の常任振付師の座を射止めたのであった。

育ちも違えば、政治観も芸術観も相容れない二人の関係が良からうはずもなく、両者の仲は次第に陰悪になっていった。それまでは政治に全く関心のなかったニコリスカヤは、無関心なるが故に怖いもの知らずであった。チェコがナチス・ドイツの保護領となって以降、彼女は自らの名誉欲、権勢欲のために何の躊

躊もなく暗躍を始める。

ズデーテン地方をナチス・ドイツに割譲するよう強いられたミュンヘン協定が成立し、チェコスロヴァキアの独立が風前の灯火になっていた1938年12月、ニコリスカヤは周囲の絶望など知らぬげに《くるみ割り人形》がメインの演目を初演した。さらに39年4月、ドイツ兵の軍靴に蹂躪された古都プラハで上演されたのは、ニコリスカヤによる《ジゼル》と《シェヘラザード》の新演出であった。この《ジゼル》を親ナチの新聞は、「古典バレエをチェコ随一の舞台に、脚をびくびく動かし手を震えさせる——解放劇場のひどい記憶から抜け出そうとしない輩しか感心しないような——そんな踊りばかりだった最近の国民劇場に真の芸術を取り戻してくれた」と絶賛した。ゲッベルス宣伝相の走狗たちがアヴァンギャルド演劇をこころよく思っているはずがないことを察知したニコリスカヤは、ことあるごとにイェンチークの振付に皮肉を飛ばし、意識的に関係を悪化させていった。その甲斐あってか、1940年8月にイェンチークは「常任客演振付師」という撞着語法の例のような地位に格下げされてしまう。舞踊が添え物でしかないオペラの振付に回され、40年から42年にかけての2シーズン、バレエの振付から完全に閉め出されてしまったのであった。

イェンチークが苦汁をなめていた1942年、ニコリスカヤは、自らの主宰するバレエ学校の公演を国民劇場で開催しようとした所、新任の支配人から許可が得られないという事態に直面した。彼女は迷うことなくベーメン・メーレン保護領の名目上の大統領エミル・ハーハに書き送って、支配人の頭越しに直訴した。そして、その書簡には「国民劇場バレエ団団長として努めてまいったこの23年以上の間、大きな芸術性によってバレエの芸術的価値を高め、少なからぬ若手ダンサーを育て上げてまいりました。そんな私が今とても苦しい立場に置かれています」と書かれていたが、《白鳥の湖》で初めてソリストとしてオデットを踊って以来20年にもなっていなかったのだから、「23年以上」というのは誇張である。しかし直訴は功を奏し、支配人は彼女の要求を飲まざるを得なかった。

また1943年にもニコリスカヤは、第三帝国、イタリア、そしてベーメン・メーレン保護領を回るツアーを行いたいとの請願書を書き送っているが、それは次のように結ばれていた。

もし入院中の偉大なドイツ兵の皆さんの慰問のための出し物の出演者として、前線を回る慰問団として私たちが必要とされるのであれば、それをたいへんな名誉とし、誇りをもってお役に立つ所存です。(Inov 2003b: 159-160)

時流に乗じたニコリスカヤの古典回帰は、保護領当局や親ナチ派のマスコミから歓迎されたが、その一方でナチスの侵攻以降、チェコ人作曲家の手になるバレエ音楽は、わずか一度きりしか上演されなかった。自身の教え子で、国民劇場のソリストにまで育て上げたグリゴロヴィチ＝バルスキーがレジスタンス運動に参加した廉で逮捕された時、ニコリスカヤは救いの手を差し伸べるそぶりも見せなかった。1943 年、プラハ市立図書館で催されたバラエティで、国民劇場の団員 A・レオンチェフが古典バレエのパロディを演じた時、それが自分にあてつけたパロディだと気づくや、満座の中で罵倒しただけでは腹の虫が治まらず、レオンチェフはユダヤ人だと当局に密告し、逮捕、拷問、獄死に追い込んだ。彼女にとっては、ナチスでさえ栄達と保身のために有効に利用すべきものであった。

1944 年、ニコリスカヤは芸能生活 25 周年を迎えた。満を持して準備したその年最初のプレミアは、第一幕がイタリアの作曲家リッカルド・ドリゴの《百万長者の道化師》、第二幕がヨハン・シュトラウス二世のワルツ 2 曲に振り付けたもので、親ナチ系新聞は「未曾有の成功——軽快な音楽と踊りの祝祭」という見出しを掲げ、賞賛を惜しまなかった。

同じ 44 年の 6 月には、芸能生活 25 周年のガラコンサートが東ボヘミアのバルドゥビツェで一度、プラハで二度催された。プラハのヴィノフラディ劇場でのガラでは、13 もの演目を踊り、その造形手段の豊かさを誇示してみせた。それは四半世紀に及ぶ舞踊人生の集大成ともいえるプログラムであり、保護領体制下の陰鬱な雰囲気の中、軽い音楽に合わせて踊る軽いバレエを求めて詰めかけた観客で劇場は満員だった。新聞各紙はニコリスカヤの成功を書き立てた。保護領内に限っては異常に高く評価された。バレリーナとしてアンナ・ハヴロワに、演技者としてサラ・ベルナールやエレオノーラ・ドゥーゼに、プロデューサーとしてセルゲイ・ディアギレフにさえ喩えられた。ナチス支配下のバーメン・メーレン保護領時代こそがニコリスカヤのキャリアの頂点であった。

しかしガラコンサートから三ヶ月後の1944年9月1日、バーメン・メーレン保護領内のすべての劇場と同様、プラハ国民劇場も閉鎖された。それはとりもなおさず、ニコリスカヤの絶頂期の終焉でもあった。それでも彼女はソ連軍によってプラハが解放される直前の45年4月にバイエルン州への巡業を執行し、少人数からなるバレエ団と共にアメリカ軍占領地区にたどり着くことができた。そしてレーゲンスブルクの収容所に収監されると、バレエ団を解散し、母親と共に南米ベネズエラに渡る。ベネズエラでもバレエ学校を開き、数年間は教育に当たったというが、1955年に享年51歳でこの世を去った。

2. バルディンとグリゴロヴィチ＝バルスキー： 亡命ロシア人の対独姿勢⁴

次に国民劇場の舞台でニコリスカヤのパートナーを務めたことのある二人の舞踊家を——対独姿勢において対照的な二人の亡命ロシア人を——紹介し、ニコリスカヤのナチスへの迎合と合わせて三者を比較しよう。

最初に紹介するオデッサ生まれのヴァディム・バルディン（1901-1945？）については、ほとんど何も知られてない。家族についても分からないし、国内戦の頃にすでに18ないし19歳になっていた彼が、それ以前に何をしていたかも不明である。クリミアを脱出してコンスタンティノーブルへ姿を現したのが、1920年の11月頃らしく、亡命の子どもたちのために設立されていた〈全露都市同盟ギムナジウム〉に入学したあたりから曖昧ながら、その履歴が辿れるようになるに過ぎない。1921年末にこのギムナジウムが学校ごとチェコスロヴァキアに移転したのに伴って⁵、バルディンもモラヴィアの小邑モラフスカー・トシェボヴァーに移り住む。すでに二十歳を回っていたバルディンは、このギムナジウムがモラヴィアで初めて送り出す卒業生の一人となったが、卒業後に彼が進学したのか、そのままトシェボヴァーにとどまったのかは詳らかにしない。ただ1926/27年シーズンからプラハ国民劇場バレエ団のメンバーになったことは、どうやら確からしい。それ以降、国民劇場が出していたカレンダーの男性舞踏手のリストの中にバルディンの名が毎年載るようになる。1935年には規律違反で糾

弾されたが除名処分は免れ、41/42年、42/43年の2シーズに2本の公演に出ている。彼の名前が国民劇場の団員リストに含まれていたのは1945年まで、実際に踊っていたのは44年までのことであった。

ニコリスカヤ同様、彼もまたナチス・ドイツに対して協力的であったが、栄達的手段として権力者に媚びへつらったプリマ・バレリーナとちがって、はっきりとした政治意識に基づいていた。元々ソ連に対して批判的だったからこそロシアを離れたバルディンは、チェコが保護領化されると、ドイツがソ連を倒してかつてのロシアを復活させてくれることを期待し、積極的にナチスに荷担する途を選んだ。ドイツ軍と共にソ連国内の占領地域に入り、通訳として働いたのである。チェコの研究者コプシヴォヴァの推測によれば1943年の夏の間、バルディンはソ連領内にとどまったというが（Kopřivová 2008:357）、詳細は分からない。ただ1944年9月に国民劇場が閉鎖されたあとニコリスカヤの組織した〈プラハ・バレエ団〉のツアーに、バルディンはもう参加していない。

バルディンの最期については諸説あるが、いずれも噂の域を出ない。かつて同僚だったというチェコ人舞踏家は、ソ連の秘密警察から逃れようとソ連占領地域からアメリカ占領地域に脱出しようとする途上、ブルゼニで捕まり、亡命ロシア人として見せしめに公開処刑されたと証言したという。他方、亡命ロシア人の間では、プラハのロシア人登録部のある通りで見つけられ、その場で絞首刑に処されたという噂が信じられていた。そのほか逮捕され、ソ連国内の収容所に送られたという説もあるが、唯一確かなことは、1945年にソ連軍によってプラハが解放されて以降、バルディンの消息が途絶えたことである。

そもそもボルシェヴィヴィズムを容認できないがゆえに出国した第一波亡命者たちの間でも、バルディンのような対独協力者は少数派だった。大多数の亡命ロシア人にとっては、ボルシェヴィズムに対する憎悪よりは、祖国愛の方がはるかに強かったのである。

バルディン同様ニコリスカヤのパートナーを務めたトシェボヴァーの卒業生ドミートリー・グリゴロヴィチ＝バルスキー（1909-1996）はキエフの生まれであり、法律家の父親は、国内戦のさなか、まだ12歳の息子を親戚に預けたまま単身ベルリンに亡命してしまう。7年制学校を卒業した頃、ようやく父親が出国許

可を取得してくれ、ドイツに出国できたが、今度はロシア語ギムナジウムで勉強するためベルリンからモラフスカー・トシェボヴァーに遣られた。1926年、グリゴロヴィチ＝バルスキーは7年生に編入されている。

1928年5月にはギムナジウムの卒業試験に合格し、文系の学科とちがってチェコ語の能力が決定的に重要ではないという理由で当時多くの亡命ロシア人が進学していたプラハ工科大学への入学が許された。彼が大学に通い始めた頃には、世界大恐慌の影響で、チェコスロヴァキア政府がロシア人学生に給付する奨学金は大幅に減額され、生活は楽ではなかった。

当時、苦学するロシア人学生の間で人気のあったアルバイトが〈新ドイツ劇場〉でのエキストラだった。新ドイツ劇場で上演されていたのはうるさ型のバレエ愛好家のための演目ではなかったので、観客のお目当ての女性ダンサーとは専属契約を結んでいたが、男性ダンサーは公演ごとの臨時雇いで済ませていたので、学生アルバイトの入る余地があった。1935年、アルバイトで「その他大勢」を演じていたグリゴロヴィチ＝バルスキーがニコリスカヤの知己を得たのは、全くの偶然だった。そのとき彼はすでに26を回っていたが、ニコリスカヤから授業料は要らないから自分のバレエ学校に通うよう、強く勧められた。本格的に訓練をはじめるとすぐに頭角を現したグリゴロヴィチ＝バルスキーは、38年にはブルノの劇場に採用されるが、不運なことに、劇場そのものがナチスによって閉鎖されてしまう。そこで致し方なくプラハに戻って、ニコリスカヤのバレエ学校のアシスタントになった。

1940年に国民劇場バレエ団に採用されると、43年までに上演された全ての演目に出演している。しかし、トシェボヴァーのギムナジウムと国民劇場バレエ団の両方の先輩にあたるバルディンがドイツ軍の通訳としてソ連に潜入したのと同じ頃、グリゴロヴィチはチェコ人たちのレジスタンス運動に加わった。

1943年12月、グリゴロヴィチ＝バルスキーはゲシュタポに逮捕される。厳しい尋問を受けた後、最初はプラハ、パンクラーツの監獄、次にプラハ西方クラドノ市の監獄、そしてテレジーンからブーヘンヴァルトへと二つの強制収容所をたらい回しにされた後、プラハ近郊の地下兵器工場に徴用される。しかし、終戦間近の1945年4月、敗走を強いられたドイツ人たちが工場を閉鎖し、捕虜たちを

移送するため貨物列車に詰め込もうとしていた隙を突き、グリゴロヴィチ＝バルスキーは脱走に成功した。ただし、自由の身にこそなったものの、ろくに食糧を与えられていなかったために健康をひどく害していた。尋問の際に歯を抜かれ、ダンサーにとって大事な脚は傷跡だらけにされていた。そのためバレエ団に復帰後も、着替えの時に傷跡を見られないですむよう、自分専用の楽屋をほしがったという。一年半の間、地下工場で働くことを強いられたためにほぼ視力を失い、聴覚も低下していた。医者を訪ね歩く毎日、保険治療に必要な書類を再発行してもらうのに——捕虜になったために散逸してしまった各種書類を再発行してもらうのに、役所から役所を回る毎日だったという。

第二次大戦後に刷新されたプラハ国民劇場を任されたのは、独学のダンサーであると同時に社会主義リアリズムの画家、彫刻家でもあったエマヌエル・ファミーラ（1900-1970）であった。コミュニストのファミーラが亡命ロシア人とそりが合うはずがない。グリゴロヴィチ＝バルスキーは、肩書きこそソリストのままだったが、療養中に全ての持ち役を奪われた挙げ句、ファミーラとの軋轢のため、1947年8月、国民劇場を解雇されてしまう。1946年の総選挙で共産党が第一党になってからというもの、チェコスロヴァキアでは亡命ロシア人への風当たりが強くなっていた。グリゴロヴィチ＝バルスキーが対独レジスタンスに参加していたことなど、何のプラス材料にもならなかった。劇場の政治集会では「彼は共産主義のソ連から逃げ出した」ことばかりが強調された。戦後になってゲシュタポのスパイであったと「公認」されたニコリスカヤの引き立てで国民劇場に入団したことでも批判された。

国民劇場を追われた後もブルノ、オロモウツ、リベツといった地方都市で踊り続け、ブルノでは中等音楽学校の教師を兼業した。1960年、51歳で現役を引退した後もグリゴロヴィチ＝バルスキーは、コレオグラファーとして活動した。

最晩年はプラハの老人ホームで過ごした。ようやくこの頃には、レジスタンス運動への参加や強制収容所からの脱走がある種の功績と認められるようになって、個室が与えられた。生涯で唯一手にした特権であった。視力も聴力もほとんど失っていた。わずかに残った友人たちへの手紙代わりのメッセージを、まるでベケットの『クラップの最後のテープ』のようにテープレコーダーに録音してい

たという。1996 年、86 歳で亡くなると亡骸は亡命ロシア人の墓が集まっているプラハのオルシャーヌイ墓地に葬られた。

3. マルツェフと在外ロシアの教育機関：同化と亡命文化⁶

バルディン、グリゴロヴィッチ＝バルスキー同様、ヴィクトル・マルツェフ（1920-2002）もニコリスカヤと共演したダンサーであり、モラフスカー・トシェボヴァーのロシア語ギムナジウムの出身者である。

タジキスタンの生まれで、母親はロシア人、父親は第一次世界大戦中にロシア帝国軍の捕虜になったチェコ人であった。1922 年に一家で父の祖国チェコスロヴァキアに移り住んだが、プラハでの生活はうまく行かず、家庭内暴力に耐えかねた母親は、まだ幼いヴィクトルを連れて家出する。しかし異境の地で幼子を抱えての生活は苦しく、26 年、困窮した母親はヴィクトル少年を無償で教育が受けられるモラフスカー・トシェボヴァーの幼稚園に送ることにした。マルツェフはギムナジウムを2年で中退してプラハに戻る32年までの足かけ6年間にトシェボヴァーの寄宿舎で暮らした。

12 歳になってプラハに戻ると、ほとんどスラムも同然の地区で母親との二人暮らしを始めた。機械組立の訓練所に通いながら見習工として働くうち、次第にクラシック・バレエに強く惹かれ始め、1933 年にマルツェフはニコリスカヤのバレエ学校に入学した。

18 歳の時には、オーディションに合格し、プラハの〈シュヴァンダ劇場〉のダンサーに選ばれ、42 年にはついにプラハ国民劇場への入団が叶った。ベーメン・メーレン保護領の全ての劇場が閉鎖された1944年9月、マルツェフはニコリスカヤによって結成されたプラハ・バレエ団の一員としてウィーンに滞在中だった。

しかし、舞踏家としてのマルツェフの輝かしいキャリアが始まるのは、第二次大戦後の45/46年シーズンに移籍したブルノの劇場からだだった。1949/50年シーズンの終わりにはチャイコフスキー《交響曲第五番》によるコンポジションでチェコ演劇界の権威ある賞を授けられた。亡命ロシア人を嫌うスターリニストの

ファミーラがバレエ団のトップの座を去った1949年にはプラハ国民劇場への客演を果たしていたが、最終的にマルツェフが国民劇場に復帰したのは52年だった。その後74年に54歳で引退するまでの22年間、マルツェフは国民劇場の舞台に立ち続けた。

チェコのパレエ界において彼の業績は高く評価され、1963年には功労芸術家の称号を受けているし、1996年には長年の功績によりチェコ俳優協会からタレミア賞を授与された。こうした顕彰のされ方も、マルツェフがロシア人の母親と二人、亡命ロシア社会の片隅に暮らしながらも、チェコ文化界に同化した芸術家であったことを示している。第一波亡命者としてはもっとも若い世代に属していたおかげで、亡命ロシア人という理由で差別を受けることはあまりなかったらしい。

だが、そもそも彼は亡命者だったのか？国民劇場が閉鎖された後も、ニコリスカヤのプラハ・バレエ団に参加していたことから、彼はバルディン、グリゴロヴィッチ＝バルスキーのような亡命ロシア人としての政治意識は持ち合わせていなかったことが推察できる。もしかしたら、マルツェフが亡命ロシア人マリツェフとして生きたのは、モラフスカー・トシェボヴァーの寄宿舎で暮らしていた時期だけなのかも知れない。マルツェフの母親はまだ幼い息子を育てるため、やむなくチェコ人の夫を頼ってプラハに移り住んだだけのことであり、彼女を「移民」ないし「難民」と呼ぶことはできても、「亡命者」と呼ぶことはできないのではないか。

実のところ、「第一波亡命者」と呼ばれるロシア人たちの実態は、今日のシリア難民と選ぶところはなかった。だからこそ、様々な人道支援プログラムに援助を求め、実際そこからの援助を受けられたのであった。しかし、国際難民機関の予想に反して、ほとんどのロシア人は戦乱が止んだ故国に帰還することも、自分たちに避難場所を提供してくれた国の社会に同化することもなかった。なぜなら、ロシア「難民」たちは、早晩ボリシェヴィキ政権が倒れて帰国できると楽観視していたから、自らを「政治亡命者」と見なしていたからである。当時のロシア難民の考えについて、アメリカの歴史家マーク・ライエフは、次のように述べている。

亡命は一時的な状態にすぎず、ひたすら生き延びることのみを目指す難民という身分以上のものと見做されていた。[...] こうした状況において、亡命には使命感が——単に肉体的に生き延びるという現実的な課題以上の使命があるとの思いが伴っていた。それはロシア文化の価値と伝統を守り抜くこと、祖国のさらなる精神的進歩のために創造的努力を継続していくことであった。(Raeff 1990: 4)

実際は尾羽打ち枯らした「難民」のやせ我慢にも似たこの選良意識が、「在外ロシア／Russia Abroad／Зарубежная Россия」という領土のないもう一つのロシア人社会を成立させていた。そして、こうしたヴァーチャルな国家の存在を可能にしていたのが文化であった。亡命ロシア人にとって、文化こそは民族的アイデンティティの根幹をなしており、その文化は「教会、学校、劇場、書籍、雑誌、公式、非公式な各種団体といった組織を通じて流布していたロシア民族の学芸面での創造から成っていた」(Raeff 1990: 10)。

列挙されている組織の中に学校が含まれているのは、真のロシア文化を守るという使命が民族教育と分かちがたく結びついていたからにほかならない。文化を守り続けるという使命感は、次世代への伝承を要請する。あるロシア語ギムナジウムの生徒が、「学校は私たちにとっていわば故郷の離れ小島だ。もしロシアが遠くに去ってしまったとしても、学校のおかげで私たちは過去から完全に切り離されることはない」(Curikov 1925: 47)と作文に書いていることに、そうした事情が読みとれるのではないか。祖国を捨てた社会活動家たちの胸の奥に、ロシア文化を守り、伝えるという使命感が熱く燃えていたが故に、在外ロシアの中心地となった各都市に孤児院、幼稚園、学校が設立されたのであり、ロシアからの難民の大多数が同じ使命感を共有していたが故に、子弟を受入国の教育機関ではなく、亡命ロシア語学校で教育を受けさせることを選んだのである⁷。つまり子弟を受入国の社会、文化に同化させることよりも、亡命者としての教育を受けさせることを選んだのであった。しかしヴィクトル・マルツェフの母親に、こうした使命感があったとは思えない。モラフスカー・トシェボヴァーに息子をやったのは、明らかに口減らしのためだった。トシェボヴァーの教育機関は、チェコスロ

ヴァキア政府の手篤い援助により学費がただだっただけでなく、食事も衣服も無料で支給されていたのである。母親の希望か本人の意志か分らないが、ある程度働けるようになるとギムナジウムを中退している事実からしても、「肉体的に生き延びるという現実的な課題」だけをマルツェフと母親は考えていたように思われる。

4. ニコリスカヤとゲルマノワ：亡命文化の言語的性格

マルツェフにとって同化が容易だったのは、プラハに移り住んだ時わずか2歳だったのが決定的だったのであろう⁸。しかし、彼が言葉を必要としない芸術バレエの踊り手であったことも、同化を助けたにちがいない。少なくともニコリスカヤの場合は、こちらの理由が決定的だったはずだ。そのことは、やはり戦間期の在外ロシアで活動した〈モスクワ芸術座・プラハ・グループ〉の看板女優マリヤ・ゲルマノワ（1884-1940）と比較すると明らかになる。

1919年の夏、政治訴追を受けた夫と共にウクライナに逃れて来ていたモスクワ芸術座の幹部女優ゲルマノワは、同地を旅巡業中だった芸術座カチャーロフ・グループに誘われ、一座に合流する。一旦は女優の道を諦めた彼女だったが、舞台の夢は断ちがたかったのだろう、その後1922年まで南ロシア、ジョージア、バルカン諸国からベルリンと、カチャーロフ・グループの一員として各地を回った。しかし22年の5月、本国からベルリンに帰国命令が届いたことによりグループは分裂する。ワシリー・カチャーロフやオリガ・クニッペルらベテラン俳優たちは帰国の途につき、ゲルマノワはニコライ・マッサリチノフらと共に亡命劇団として活動を続けることを選ぶ。彼女たち居残り組は、当初ベルリンを拠点にヨーロッパ各地を巡演したため〈モスクワ芸術座ベルリン・グループ〉と呼ばれるようになったが、その後チェコスロヴァキア政府からの誘いを受け、本拠をプラハに移し、〈モスクワ芸術座プラハ・グループ〉となった⁹。

亡命の道を選んだ理由についてゲルマノワは、「私の人生は何よりも私の芸術であり、彼の地に帰るには、あまりにもこれを敬いすぎている」（Inov 2003a: 82）と述べている。エレナ・チニャエワによれば「ロシア語とロシア文学は亡

命文化をつなぐ絆であったし、学術、文化、宗教、教育の機関はロシア的アイデンティティの再生、拡散、維持するためのツールの役目を果たした」という (Chinyaeva 2001: 25)。再びライエフを引用すれば「亡命ロシア人にとって、文化こそは民族的アイデンティティの根幹をなしていた」のであった。さらにライエフは「近代ロシアにおいて、その文化的創造性はもっぱら文学という形式をとってきた。その多面的な様態の中で、この『文学』という語こそがロシアの文化的アイデンティティを支える大黒柱であり、インテリゲンツィアの意識にもっとも顕著な要素であった」と亡命文化における文学の重要性を指摘した上で、「ましてや異境に暮らす亡命者にとって、在外ロシアとしてのアイデンティティにとっては、尚のこと文学は重要な要素になった。なぜなら、言語こそが、ある特定の集団への帰属を何よりもはっきりと示すサインなのだから」と言語、すなわちロシア語こそが亡命文化の柱であることを力説する (Raef 1990: 10)。だからこそライエフは「在外ロシアの文化生活と創造性は […] もっぱら言語的なものだった」と述べる一方で、「ナショナルな言語形式が本質をなさぬ芸術的・知的表現は、国際文化ないし受入国の文化に同化しえたし、実際同化することが多かった」と指摘する (Raef 1990: 11)。

プラハ・グループ発足後、ゲルマノワは《王女メディア》を上演するなど、モスクワ時代には果たせなかった悲劇女優の途を目指すようになったが、ドゥーゼを崇拝していたゲルマノワはともかくも、古典悲劇がレパートリーに入っていなかった芸術座出身のメンバーたちにとっては、慣れない悲劇の上演には困難が伴ったにちがいない。評価は賛否両論相半ばした。悪戦苦闘するゲルマノワにとって、1925年に実質的なリーダーであったマッサリチノフがブルガリアからの招聘を受け、グループを脱退したのが決定打となった。プラハ・グループにかかるゲルマノワの思いはしだいに薄れてゆき、27年にはプラハからパリに移り住み、翌28年にはプラハ・グループを退団した。諫早勇一もまた、ゲルマノワについて、言語の問題とからめて説得的に論じている。

こうしたゲルマノワの挫折は、一面では「亡命演劇」と言語をめぐる困難の反映でもある。容易に思いつくことだが、女優として才能豊かだった彼女にとっ

て、ヨーロッパで成功を収めるいちばん手取り早い方法はフランス語や英語をマスターして、フランス人女優、イギリス人女優になることだったはずだ。実際、パリに移住した彼女は、必死にフランス語に取り組み、フランスの舞台に立てるほどフランス語が上達したというし、ブラハ・グループの団員のなかにはフランスなどの劇団に移ったメンバーもいたというから、それは不可能ではなかった。しかし、ゲルマノワはみずから「私はあまりにもロシア的で、ロシア的な演技しかできない」と語っているように、あくまで「ロシア語の演劇」にこだわりつづけた。(諫早 2012: 9)

それはとりもなおさず「同化」を拒絶し「亡命文化」の担い手という立場にこだわった生き方、もしかしたら最初から挫折を運命づけられていた生き方だったのかも知れない。一方、ダンサーであったニコリスカヤの芸術的履歴は「同化はしばしば物質的な幸福をつかむ手段の一つとなり、亡命者の社会的地位を高める手段の一つとなった」(Ippolitov 2004: 187) ことをみごとに証明している。

ニコリスカヤは心理劇的な要素のある演目を好んだという。心理劇というからにはモスクワ芸術座を連想されるが、それはちょっとした「思い入れ」のポーズをとる程度のものでしかなかったのだろう。「40年代の芸術の課題は、人間の精神の健全化と観客の品位の向上、そしてその心を慰撫することにある」と大仰に主張したというが、ニコリスカヤの本音は、それに続く「疲れた人々に憂さ晴らしをさせ、その魂に安んずる機会をもたらすという課題は偉大であり、喜ばしい」(Inov 2003b: 168) という一節に漏れている。チェコの公衆にとって暗黒の時代であった40年代前半の芸術の課題……要するに、ニコリスカヤにとっての芸術とは現実逃避の手段でしかなく、芸術の使命について喋々するのも自己の上昇志向を正当化するためでしかなかった。

5. ムサートフ：亡命文化としての絵画¹⁰

ニコリスカヤの例に見たように、「ナショナルな言語形式が本質をなさぬ芸術的・知的表現は、国際文化ないし受入国の文化に同化しえたし、実際同化するこ

とが多かった」(Raeff 1990: 11) のは一般的な事実と言えよう。しかし亡命ロシア人画家グリゴリー・ムサートフ(1889-1941)に限っては、その一般論から漏れる落ちるケースのように——少なくともムサートフは、こともなげにチェコ社会に同化することはなかったように見える。

成人してからのムサートフの経歴を紹介しよう。第一次大戦に召集されロシア帝国軍の一兵卒となったが、所属していた部隊で集団脱走が起こったために、彼も故郷のサマラに逃げ帰った。帰郷後こんどはレーニン政権に対抗するコルチャーク軍に徴用されるが、妻ヴェーラを伴ってイルクーツクに逃げ、偽名を名乗って暮らしながら、演劇スタジオ〈見世物小屋〉や未来派のグループに参加するなどしていたという。しかし、父の友人で、チェコ軍団によるサマラ占領後に結成された憲法制定議会議員委員会のメンバーだったプロコピイ・クリムシュキンの口ききで、帰国するチェコ軍団が乗船したトヴェーリ号に便乗し、1920年にチェコスロヴァキアに入国している。

移住後すぐ、生活の資を得るため致し方なくドサ回りの劇団に入った。俳優たちはほとんど素人も同然で、居酒屋で公演を行った後は、観客から家に誘われて食事をご馳走になったり、泊めてもらったりするような劇団であった。ムサートフ夫妻も、ハヴリーチクフ・プロトでの公演後、若い夫婦とその友人に招かれて、一宿一飯の恩義に与かったが、それは画家ムサートフにとって運命的な出会いとなった。招いた側の若妻がチェコ・アヴァンギャルドを代表する画家ヤン・ズルザヴィーの妹だったのである¹¹。ズルザヴィー家の人たちは、ハヴリーチクフ・プロトにほど近い都市コリーンにある薬局にヴェーラの就職先まで世話してくれた。こうして定収入を得たことにより、ムサートフ夫妻は劇団をやめ、ロシアの画学校を卒業していた夫は創作に打ち込むようになった。この頃までにズルザヴィーからチェコでは名の通った画家の結社〈芸術談話会〉への入会を強く勧められていたが、入会のためには芸術談話会の主催する展覧会に3度出品することが必須条件になっていたからである。

チェコの美術界に受け容れられるかも知れないという希望と画業に専念するというロシアでは果たせなかった夢に突き動かされて制作された絵には、「回想の止まった瞬間——愚昧で悪趣味なロシアの田舎——失われたがゆえに、ただそれ

ゆえに大切なものとなりうるロシアの田舎」(Musatova 2011: 220)ばかりが描かれていた。チェコの絵画界に受け入れられることを望みながら、ムサートフはあくまでもロシアの画家であることに固執した。〈芸術談話会〉主催の展覧会のカタログで「談話会におけるムサートフは純血のロシア人画家、その純血性を意識的に強調している画家だ」(Jančarkova 2004: 323)と評されるほどに。

ほどなくムサートフは亡命ロシア人子弟のためのブラハ改革実科学学校に絵画・製図の教師としての職を得て、ブラハに移り、1923年から31年まで同校に奉職した。

いかにも亡命ロシア人らしく回想の中のロシアを描き続けてきたムサートフの代表作となったのは、1929年から30年にかけてメラントリヒ社が出版したドストエフスキー作品のチェコ語訳——『カラマーゾフの兄弟』(全3巻、1929年)、『虐げられた人々』(1930年)、『悪霊』(全3巻、1930年)のための挿絵である¹²。娘ノラの回想によれば、ムサートフは「誠心誠意この仕事に取り組み、ほとんど2年近くドストエフスキーの世界にどっぷりひたって働き続けた」のだという(Musatova 2013: 224)。ゲルマノワも「ドストエフスキーなしにはロシアの魂もロシアの文化もないが、今日のソヴィエト・ロシアではドストエフスキーの上演は禁止されている」(Inov 2003a: 83)と語ったというが、画家でありながら、ムサートフはロシア文学の世界に、亡命ロシア文化の中に生きていたのである。ただそれは芸術手段に強いられただけではなく、画家ムサートフ自身の意識の問題、テーマやモチーフのレベルの問題でしかあり得なかった。

チェコの公衆は、彼の作品に好意的で高く評価し、教職を辞することができると絵が売れたという。ムサートフの死まで深い友情で結ばれていたズルザヴィーは、20世紀チェコを代表する画家であったし、ドストエフスキー作品の挿絵をムサートフに任せるように提案したF・X・シャルダ(1867-1937)は、20世紀チェコを代表する文芸批評家であった。

だがそれに引き替え、彼の作品に対するロシア人たちの反応は冷ややかなものであった。「いったい何が描いてあるのやら……もっと真つ当な仕事をした方がましだろうに」と陰口を叩いた。そんなふう亡命ロシア人の嘲笑を浴びた後、はじめてムサートフの作品に、チェコの風景が現れるようになったと、同じく

画家になった娘のノラは語っている (Musatova 2013: 228)。亡命者とは同化を拒み、記憶の中のロシアとの繋がりを大切にしている人々であるだけに、回想のロシアを描いた作品やドストエフスキー作品集の挿絵に対する同国人の無理解は、祖国との繋がりを弱めたのかも知れない。1936 年、グリゴリー・ムサートフはチェコスロヴァキアに帰化した。

注

- ¹ 本稿において、「亡命ロシア人」は厳密に定義されることなく、十月革命とその後の国内戦の混乱を逃れて国外に避難したロシア帝国の国民を指す語として、曖昧さを残したまま用いられる。そこにはロシア帝国の旧領土の外へと逃れた（民族的な意味で）非ロシア人ではない者も数多く含まれている一方、革命後に独立したバルト諸国に住んでいたロシア人のように、移動することもないまま「亡命ロシア人」と見做される人々も含まれている。
- ² 本稿では Národní divadlo（英語名称 The National Theatre）を「国立劇場」ではなく「国民劇場」と訳す。もともとこの劇場が、ハプスブルグ帝国の支配下にあったチェコ人たちが、チェコ語のオペラを上演することでチェコ民族がイタリア人やフランス人やドイツ人、オーストリア人に決して劣らない文化を有することを示すために、市民たちの寄付によって建設されたものだからである。
- ³ ニコリスカヤの伝記的事実については、主にイノフの著書 (Inov 2003b) に依拠しつつ、ところどころ他の文献によって補うという仕方で記述を進める。特に必要な場合を除いてイノフの著作からの引用頁はあえて示さないが、ほとんどの記述はイノフの調査に基づいている。
- ⁴ 本項の主人公ともいえる二人の男性舞踊家の伝記的事実については、そのほとんどをコプシヴォヴァーの記述に依拠している：Kopřivová, “Poluzabytye istorii: sudcy russkix émigrantov, svjazannyh s Nacional’nymi teatrom”.
- ⁵ この移転をめぐる事情については次の論文に詳しい：諫早勇一「亡命ロシアの子どもたち：モラフスカー・トシェボヴァーのロシア・ギムナジウムめぐって」。
- ⁶ 本稿ではロシア語表記 Мальцев よりもチェコ語表記 Malcev で知られていることを考慮に入れ、本稿ではマルツェフとカタカナ表記する。マルツェフについての伝記的事実についても、おおむねコプシヴォヴァーの記述による。ただマルツェフの場合、これまで取り上げた三人のダンサーとちがって、彼の舞踊界における業績については、彼の名前をチェコ語表記 (Viktor Malcev) で検索すれば、インターネット上の情報を容易に見つけることができる。
- ⁷ こうしたやせ我慢的な文化崇拝がロシア難民たちの間で主流を占めた一因には、在外ロシ

アの成人亡命者の教育水準が革命前のロシアよりもはるかに高かったことがあるのだろう。約3分の2が中等教育をきちんと受けていたという。事実上すべての成人が初等教育を修めていたし、大学を卒業している者が全人口の15%近くいたというのは驚くべき数字といえる。他方、1914年のロシアにおいて学位を有している者は約125,000人、大学在学中の者を合わせても全人口の0.15%にも満たなかった（Raeff 1990: 26）。

⁸ ちなみにアルフレド・ペームの次女タチヤーナの回想によれば、トシェボヴァーのギムナジウム出身者に顕著な特徴はチェコ語が下手なことだったという（Rejzer 1965:74-75）。同校は市街地から離れた元捕虜収容所があった丘の斜面にあつて地理的に隔離されていたし、全寮制で自由な外出は許されず、授業はロシア語で行われていた。一方、タチヤーナは、ブラハの実科学校に市電を使って通っていた。

⁹ このあたりの事情は次の論文に詳しい：諫早勇一「異境のモスクワ芸術座：モスクワ芸術座ブラハ・グループと女優マリヤ・ゲルマノワ」。

¹⁰ ここでの伝記的記述は、おおむね次の回想に依拠している：Nora Musatova, “Grigorij Musatov: vospominanija o moem otce”。

¹¹ ブルザヴィーは、カレル・タイゲのようなアヴァンギャルディストやヤン・ムカジヨフスキーのような構造主義者によって評価されただけでなく、1966年には「国民画家」の称号を授与されている。

¹² これら3編の長編小説、計7巻は、その後同じメラントリヒ社から刊行された『ドストエフスキー選集』の第1～3巻（『悪霊』、1936年）、第4巻（『虐げられた人々』、1937年）、第9～11巻（『カラマゾフの兄弟』、1938年）として再版されている。

引用文献

Chinyaeva, Elena

2001 *Russians outside Russia: The Èmigré Community in Czechoslovakia 1918-1938*. München: Oldenbourg.

Curikov, Nikolaj

1925 “Deti èmigracii: Obzor 2400 sočnenij učaščixsja v russkix èmigrantskix školax na temu «Moi vospiminanija». *Deti èmigracii: Vospominanija*. ed. V. V. Zen’kovskij. Praga: Pedagogičeskoe bjuro po delam srednej i nižšej russkoj školy za granicej. 9-135.

Inov, Igor’

2003a *Literurno-teatral’naja, koncertnaja dejatel’nost’ bežencev-rossijan v Čechoslovakii* (20-40 gody 20 veka) I. Praha : Národní knihovna ČR - Slovanská knihovna.

2003b *Literurno-teatral’naja, koncertnaja dejatel’nost’ bežencev-rossijan v Čechoslovakii* (20-40 gody 20 veka) II. Praha : Národní knihovna ČR - Slovanská knihovna.

Ippolitov, S. S.

2004 *Rosijskaja èmigracija i Evropa*. Moskva: Izdatel'stvo Ippolitova.

Jančarkova, Jurija

2004 “Grigorij Musatov: polnokrovnij russkij xudožnik.” *Dom v izgnanii: očerki o russkoj èmigracii v Čechoslovakii 1918-1945*. Praga: RT+RT servis. 321-326.

Kopřivová, Anastasie

2008 “Poluzabytye istorii: sudcy russkix èmigrantov, svjazannyh s Nacional'nymi teatrom.” *Dom v izgnanii: očerki o russkoj èmigracii v Čechoslovakii 1918-1945*. Praga: RT+RT servis. 7-370.

Morkovin, Vadim

1993 “«Vospominanija» Vadima Morkovina,” *Russkaja literatura*, № 1. Institut russkoj literatury (Puškinskij Dom): 190-239.

Musatova, Nora

2011 “Grigorij Musatov: vospominanija o moem otce.” *Vospominanija, dnevniki, besedy: russkaja èmigracija v Čechoslovakii, 1*. Praga: Slovanský ústav AV ČR, 217-250.

Raeff, Marc

1990 *Russia Abroad*. New York: Oxford University Press.

Rejzer (Bem), Taťjana

1995 “Ukradennoe ščast'e 2,” Václav Veber a kol. *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918-1945: sborník studií 3*. Praha: Seminář pro dějiny východní Evropy při Ústavu světových dějin FF UK, 66-95.

諫早勇一

2006 「同化と共生：中東欧諸国における亡命文化序説」『言語文化』9巻1号（同志社大学言語文化学会）：97-114.

2009 「亡命ロシアの子どもたち：モラフスカー・トシェボヴァーのロシア・ギムナジウムをめぐる」『言語文化』12巻1号（同志社大学言語文化学会）：277-291.

2012 「異境のモスクワ芸術座：モスクワ芸術座プラハ・グループと女優マリア・ゲルマノワ」『辺境と異境—非中心におけるロシア文化の比較研究』（科学研究費補助金研究成果報告書）No.3、1-11.

科学研究費助成事業報告集

基盤研究 (C) (一般) (課題番号 15K02426)

ルースキイ・ミール——文化共生のダイナミクス——

2019 年 2 月 28 日 発行

編著者 諫早 勇一

著 者 高橋 健一郎
小川 佐和子
東 和穂
きのした はるよ
大平 陽一

印刷・製本 株式会社松籟社／モリモト印刷株式会社
